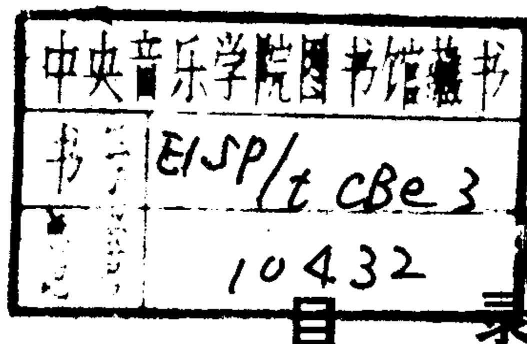
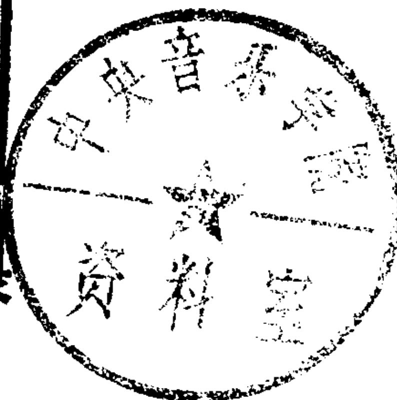




目录

普罗柯菲耶夫小传

谢尔盖·谢尔盖维奇·普罗柯菲耶夫1891年4月23日生于松卓夫卡村（属于今天的顿尼茨省红色红军区），1953年3月5日卒于莫斯科。是苏联作曲家、钢琴家与指挥家，俄罗斯苏维埃联邦社会主义共和国的人民艺术家（1947）。他出身于农艺师的家庭。5岁开始在母亲指导下学习音乐，1902与1903年夏季跟到松卓夫卡来度假的P.M.格里埃尔学习作曲。当他考进彼得堡音乐学院时（1904），已经是4部歌剧、1部交响乐、2首奏鸣曲与若干钢琴小品的作者了。他1909年毕业于作曲班（师承A.K.里亚道夫，H.A.里姆斯基-柯萨柯夫与Я.维托尔），1914年毕业于指挥班（师承H.H.契列普宁）与钢琴班（师承A.H.叶西波娃）。在音乐学院几年，普罗柯菲耶夫同H.Я.米亚斯柯夫斯基结成的创作友谊持续毕生。

普罗柯菲耶夫作为一个作曲家的形成过程情况矛盾复杂，对艺术各个领域新主题与新表现手法的追求表现出很大的兴趣。他一方面寻觅新潮流，有时也受到它们的影响；一方面又致力于独立自主。革命前写的作品几乎遍及各种体裁，其中大部份是钢琴音乐：2部钢琴协奏曲（1912；1913，第二稿1923），4首奏鸣曲，套曲《讽刺》，《瞬间幻想》，托卡他以及其它小品。此外，这些年普罗柯菲耶夫还创作了2部歌剧（《玛达琳娜》，1913，与根据Ф.M.陀斯妥耶

夫斯基的同名小说写成的《赌徒》，1915——16，第二稿1927），舞剧《一以胜七的丑角故事》（1915——20），《古典（第一）交响乐》（1916——17），第一小提琴协奏曲（1921），一些合唱与室内声乐作品。普罗柯菲耶夫的创作特征在早期就表现出来了，这就是对待生活的积极态度、乐观主义、具有旺盛的精力与坚强的意志。他的音乐主题与形象涉及的范畴宽广：既有细致抒情的浪漫曲（A.A.阿赫玛托娃作词，1916）与紧张表现的《赌徒》，也有描写童话诗情画意的《丑小鸭》（声乐与钢琴，1914）与显示乐队本领的《斯基夫组曲》（1914——15），还有尖锐怪诞的《讽刺》与诙谐叙述性的舞剧《丑角的故事》。1908年开始，普罗柯菲耶夫以钢琴家与指挥家和个人作品演奏者的身份开展经常的与广泛的音乐会活动。1918年春途经日本去美国，本想出国访问几个月就回来的，结果却侨居国外达15年之久。头4年作曲家辗转欧美（主要在法国），张罗上演自己的舞台作品，并大力开展音乐会活动。1922年住在德国，1923年起迁居巴黎。普罗柯菲耶夫在国外时期的创作对戏剧体裁表现了极大的兴趣。他创作的歌剧有：早在出国之前就构思的喜歌剧《对三个桔子的爱情》（根据意大利戈济的故事，1919），与表现剧《火天使》（根据B.Я.勃留索夫的诗，1919——27）。普罗柯菲耶夫同C.П.捷亚其列夫从1921年上演《丑角的故事》建立起来的友谊，激励他为捷亚其列夫剧团创作了几部新舞剧：《钢花跳跃》（1925）与《浪子》（1928）。1930年为"大歌剧"剧院写了舞剧《在德涅泊河上》。这一时期，他在器乐方面最著名的作品有：第五钢琴奏鸣曲，第三与第四交响乐（1924，1928，1930——47），第三、第

四、第五钢琴协奏曲（1917——21，1931，1932）。侨测国外的最后几年，普罗柯菲耶夫的创作积极性变得低落，并且意识到这是由于脱离祖国太久的缘故。“我的两耳必须听到俄罗斯语言，我必须同我的血肉同胞说话，只有他们才能使我重新得到这里所得不到的东西：自己的歌，我的歌”（《谢尔盖·普罗柯菲耶夫》，文献资料1965， 377页）。1927年与1929年，作曲家两次到苏联巡回演出，1932年最终决定回归祖国。

普罗柯菲耶夫是苏联音乐文化积极建设者行列中的一员。他曾用好几年时间（1933年起）从事莫斯科音乐学院高级作曲教学的工作。在创作方面，普罗柯菲耶夫也进入一个繁荣的新时期，这些作品由于相当新的主题与高度人道主义的思想显得特别丰富。舞剧《罗密欧与朱丽叶》（1935—36）是苏联艺术与世界艺术的卓越成就，作曲家在其中创造了符合真正莎士比亚深度并具有现实主义力量的形象。歌剧《谢苗·柯德柯》（根据B.П.卡塔耶夫的中篇小说《我是劳动人民的儿子》，1930）大胆而且颇富成效地解决了在歌剧中掌握现代主题的艰巨任务。普罗柯菲耶夫同苏联著名导演B.Э.梅耶尔霍尔德、A.Я.泰罗夫、C.M.爱逊什坦等合作为话剧与电影写音乐，在战前占有重要的地位。为爱逊什坦的电影《亚力山大·涅夫斯基》写的音乐，（同名大合唱的基础）是普罗柯菲耶夫这一阶段的代表作。面向人民、历史、爱国主义的主题使普罗柯菲耶夫创作的民族根基更加显著更加巩固，这在后来的作品中揭示得非常鲜明，比如：用民间歌词写的大合唱《干杯》（1939），为电影《依凡雷帝》写的音乐（1942—45；后来由M.И.楚拉基改编成舞剧，1975

年由大剧院上演）以及其它一些作品。普罗柯菲耶夫在30年代为儿童写的作品有：钢琴小曲集《儿童音乐》（1935），交响童话《彼得与狼》（朗诵与乐队，1936，这是通过敏锐的、形象生动的形式让孩子们熟悉多种乐器的不同音色的），还有儿童歌曲。30年代末，40年代初，作曲家的创作积极性表现出一种新的飞跃。他几乎同时开始着手的一系列创作有：小提琴与钢琴奏鸣曲，3首钢琴奏鸣曲（第六、第七、第八），抒情歌剧《修道院里的订婚仪式》（根据英国谢里丹的《伴娘》），舞剧《灰姑娘》（荣获1946年苏联国家奖金）。其中大多数作品都是在伟大的卫国战争（1941—45）开始以后的动荡生活中完成的。根据Л.Н.托尔斯泰的长篇小说《战争与和平》创作一部歌剧（1942—52）是他在战争年代的一项重要工作，这部歌剧是普罗柯菲耶夫创作的中心作品之一，也是苏联歌剧艺术的巨大成就。战争主题也反映在同一时期的其它一些作品中，比如：第七钢琴奏鸣曲（1939—42；荣获1943年苏联国家奖金），第五与第六交响乐（1944，1945—47）。同战争主题有联系的还有普罗柯菲耶夫最后一部歌剧《真正的人》）根据Б.Н.波列伏依的同名小说，1947—48）。普罗柯菲耶夫在战后年代的创作具有特别清晰、古典主义严谨、透明纯朴的特征。其中明朗抒情的或者幻想的形象开始占据更重要的地位（如第九钢琴奏鸣曲，1947；大提琴与钢琴奏鸣曲，1949）。作曲家一如既往醉心于儿童与青年的题材，比如：声乐-交响组曲《冬日的篝火》（1949）与根据马尔夏克的诗写成的清唱剧《保卫和平》（1950），这两部作品曾荣获1951年苏联国家奖金；根据П.П.巴叔夫的童话写成的舞剧《宝石花的故事》（1948—

50）；第七交响乐（1951—52），普罗柯菲耶夫因为这部作品光荣地成为苏联作曲家中第一个列宁奖金获得者（1957）。

1946年为第五交响乐，第八钢琴奏鸣曲与电影《依凡雷帝》第一集的音乐；1947年为第一小提琴与钢琴奏鸣曲，普罗柯菲耶夫还曾多次荣获苏联国家奖金。

普罗柯菲耶夫是作为一位创造了深刻独特的风格与自成体系的表现手法的革新作曲家载入苏联与世界文化史册的。普罗柯菲耶夫的创作具有高度的现实性与积极性。他的作品中具有史诗性的因素。普罗柯菲耶夫的抒情音乐以鲜明的个性著称，它热情、深刻，同时又内在含蓄、透明纯洁。普罗柯菲耶夫在自己的创作发展过程中，越来越明显地表现出他同俄罗斯传统音乐之间的紧密联系（M.П.莫索尔斯基、A.M.鲍罗金，H.A.里姆斯基-柯萨柯夫）。作曲家天赋的观察能力使他成为最杰出的音乐肖象画大师之一，他善于把外在的性格描写同内在的心理刻划很好地结合在一起。这一点在普罗柯菲耶夫的舞台体裁的音乐创作中起到主要作用是肯定无疑的。普罗柯菲耶夫力求舞台上的现实主义，尽量克服静态以及其它歌剧-舞剧中的假定性，大力加强舞剧中的哑剧作用，拒绝歌剧中诗作那样的脚本，而代之以处处采用自由散文式的体裁。普罗柯菲耶夫凭藉广泛运用建立在灵活创造语言音调基础上的朗诵调，丰富了歌剧中声乐表现力的活动范围。另外，对戏剧作体裁上多义性与多面性的理解，是普罗柯菲耶夫歌剧的又一大特征。比如《战争与和平》就是把抒情心理的戏剧与人民英雄的史诗合成一体的。普罗柯菲耶夫的钢琴作品在他的创作遗产中占有重要的地位，其中普罗柯菲耶夫在钢琴写作上反映出来的特征尤其别树一帜，比

如：曲式与织体在结构上的明确性，音响的清晰度，从乐器本身对钢琴音色的解释，节奏上的弹性与力度等等。普罗柯菲耶夫的交响性的（交响乐、序曲、组曲）与声乐-交响性的（清唱剧、大合唱）作品，整个也反映了他执行的是一条特有的史诗性方针。其中大多数在本质上都比较客观，带有一种用音来叙述故事的性质，它们的戏剧性并非建立在矛盾的冲突上，而是建立在对比形象的并置上。

普罗柯菲耶夫的创作是20世纪音乐文化的划时代的杰作。作曲家那种独特的音乐思维，新颖而别具一格的旋律、和声、节奏和配器，在音乐方面开辟了一条新路，并且对许多苏联作曲家与外国作曲家发生巨大的影响。1955—67年间，出版了这位作曲家的音乐作品全集共20卷。

普罗柯菲耶夫曾荣获劳动红旗勋章。

译自《苏联大百科全书》1975年版

回忆普罗柯菲耶夫

P.格里埃尔

我同普罗柯菲耶夫初次见面是在一九〇二年夏天。按C.И.塔涅耶夫介绍，我来到普罗柯菲耶夫当时的住处松卓夫卡——叶卡捷琳娜斯拉夫斯卡娅省的一个宽阔地带，未来作曲家的父亲是该地的领主。我是为了负责这个十一岁的谢辽莎·普罗柯菲耶夫的音乐教育来的。

玛丽亚·格里戈利耶芙娜·普罗柯菲耶娃不久前曾携其子到莫斯科去找过塔涅耶夫。谢辽莎给谢尔盖·依凡诺维契演奏了自己写的几首小品，使他非常高兴。塔涅耶夫当即称许这位少年音乐家的显著天才，建议他母亲让孩子开始正规而系统地学习和声与作曲理论基础。这个建议被采纳了。于是，经过M.T.普罗柯菲耶娃同C.И.塔涅耶夫的磋商，我受聘到松卓夫卡给谢辽莎授课一个夏季。

早在莫斯科音乐学院二年级时，我就开始教过一些和声课了。我有机会教过音乐院的后进学生，有时也帮他们做过一些基本练习。因此我是具有某些教学经验的。

C.И.塔涅耶夫在音乐学院对我们一直富有崇高的、无可争议的威望。即使在他班上结束课程之后，仍然在我们记忆中留下深刻的印象。正象谢尔盖·依凡诺维契给学生上课时经常引用柴可夫斯基的话说“彼得·依里奇说……”一样，我们这些塔涅耶夫的学生也总是维护自己老师的威信说：“谢尔盖·依凡诺维契说……”。

这样，我于一九〇二年夏初携带简单行装，包括一厚叠乐谱和一把小提琴在格里希诺小火车站下了车，这里离开我上车的城市巴赫穆特并没多远。从松卓夫卡派来的两套马车在等待着我。一路两旁是肥沃的黑土地带和盛开着花的草原。到松卓夫卡全程二十五公里旅途，我毫不厌倦地留连着乌克兰自然风光色彩斑烂的美丽画图。

终于，在远方的小山岗上出现了一座不大的地主花园，周围是郁郁葱葱的小花圃，有宫庭式的建筑，还有不少仓库……

从见面第一分钟起，我就觉得好象在亲人的家里一样。

玛丽亚·格里戈利耶夫娜——一位长着美丽而智慧的眼睛的高个子女人——非常健谈，她可以在自己的周围造成一种既纯朴而又知心的气氛。她热爱她唯一的儿子并引以为荣。可这种爱从未陷于盲目庞爱的境地。她异常明确地意识到自己所负教育子女的责任，对孩子是严格的，有要求的。

我同谢辽莎很快就建立了一种普通的、友谊的关系。这孩子给我第一个印象是，温柔可亲，对父母毕恭毕敬。在进一步接近以后，我感觉到他在劳动上有顽强的性格与意志，在工作上则有很大的自尊心。

她们为我安排了一个不大的整洁的房间，窗口对着花园。靠近窗子丁香花正含苞怒放，稍远处可以看到花坛，果树，打扫得干干净净的小径。我可以在自己的房间里安安静静地有效地工作着。的确，这个夏天我完成了很多工作。我到松卓夫卡没有几天就发现普罗柯菲耶夫家的生活有个固定和合理的安排。大家清早起身。早餐前我们到离家不远的小河里去洗个澡。十点到十一点谢辽莎跟我学习。然后跟他父亲上俄文课和算术课。算术课之后再跟母亲学法文和德文。我上完课空余的时间一直在自己的房间里工作。

午饭后是散步、消遣、玩耍的时间。谢辽莎对骑马、打克罗凯特球、踩高跻、下象棋都很感兴趣。我们经常沿着附近的田野长时间的散步。他很喜欢花，懂得许多植物的名称以及它们的特征。

记得我们交谈的主题多半是音乐问题，甚至是音乐技术问题。谢辽莎那时已经意识到自己是个专业音乐家了，并且自觉培养自己的作曲兴趣。他往往以一个孩子难以设想的深入事物本质的精神思考着曲式、和声等问题。他很喜爱听我

讲塔涅耶夫的故事。

我们的和声课进行得很有成效，他从自己的母亲——钢琴爱好者那里获得了初步的音乐知识，博览音乐群书，视谱流利，不怕难度。绝对音高的听觉同非凡的记忆，出色的和声感觉，丰富的艺术想象——所有这些资质帮助他没有任何困难地掌握着各种作曲理论。谢辽莎熟悉许多各式各样的音乐作品，不仅是钢琴作品，还有交响音乐和声乐作品。并且不仅仅是熟悉而已，他对这些作品还都有自己独到的见解，这是建立在他正确理解它们的内容与形式的基础之上的。

大家知道，当他十岁时，已经是两部歌剧——《巨人》与《在荒岛上》（脚本也是自己写的）以及一系列不大的钢琴小品的作者了。我认为必须首先把他从当时极端混乱的和声观念引向正轨，教他正确的声部进行，和曲式方面的基本知识。谢辽莎很容易掌握住这一切，表现出极大的兴趣和艺术思维上的独立性。我布置给他的和声作业，主要根据阿连斯基的教本，他很情愿做。他抱着创作的欲望来做每一个作业，有时甚至作出自己大胆而有趣的抉择。

我同他弹了许多四手联弹——海顿、莫扎特、贝多芬、柴可夫斯基的作品。谢辽莎学习孜孜不倦。他演奏古典作品时，总要弄清楚它们的形式，划出它们的基本主题和展开手法上的特点。间或他也向我提出有关配器方面的一些问题。

我们在钢琴上一坐就是几个钟头。我经常即兴演奏，从而引起谢辽莎即兴演奏的兴趣。我不时给他讲授在钢琴上作即兴演奏的意义。我认为这对于发展未来作曲家的艺术幻想力是很重要的。正是这样，当我还来不及从钢琴旁站起来，谢辽莎就忙于接着坐下去开始即兴演奏了。

他在钢琴上以很大的自由与自信演奏着，可是他的技巧还达不到要求。演奏显得不正规，手也有不正确的地方。他那长长的手指似乎很不灵。有时他也能把足够复杂的经过句弹下来。但有时却又弹不好一个简单的音阶，或是并不难的分解和弦。

当时我在钢琴演奏方面懂得也很少，可我明白，谢辽莎所以很多地方做不到是由于手型不对。他的演奏在技术上粗枝大叶，不准确，不注意句逗上应有的完整性。因此当他弹奏音阶、练习曲和小品时，我尽量帮助他掌握钢琴演奏技术。必须说明，谢辽莎很直率，对某些钢琴演奏技法并不都同意我的意见。有时他不无心怀狡诈地要我给他弹奏练习曲或奏鸣曲中艰难之处，往往弄得我陷入困窘的境地。

这时我特别感到遗憾，我没有真正掌握钢琴演奏技巧。（我不过在基辅音乐院必修钢琴班上学了几年而已）应该承认，这是我毕生痛感自己在音乐教育方面留下来的缺陷。我从不妒忌任何人。如果作曲家能掌握真正的钢奏技巧，这我是羡慕的。的确，我能在谢夫契克和格尔日玛尔这样著名的老师指导下学习小提琴，是学到很多东西。我拉过许多四重奏，参加过乐队——所有这些对作曲当然非常重要。但是作为一个作曲家，小提琴仍然是无法代替钢琴的。

所以我想方设法帮助谢辽莎学好钢琴，也为我自己的钢琴知识不完善而发愁。

当然，谢辽莎很幸运，他后来能到安娜·叶西波娃（1851—1914）这样杰出的钢琴家与教育家班上去学习。众所周知，就是她也不是一下子就把他的手型纠正过来的。头几年在这位教育大师与青年学生之间还曾不止一次地发生过

尖锐的冲突。一次叶西波娃在盛怒之下骂他："要嘛按照规矩弹，要嘛从我的班上滚出去！……"这是普罗柯菲耶夫后来告诉我的。

谢辽莎的父母是真正有教养的人。家里有很多书，订了不少首都报刊杂志。玛丽亚·格里戈利耶芙娜对莫斯科与彼得堡的戏剧生活和音乐生活很感兴趣。每年从莫斯科带回大量乐谱，玛丽亚·格里戈利耶芙娜自己经常弹它们，事后就把它们交给谢辽莎了。

他的父亲——谢尔盖·阿列克塞维契每天大部分时间不在家，为了亲自视察地里的农活，在领地上四处游历。他是个非常矜持，外表严肃，沉默寡言的人。但他对谢辽莎却很慈详。显然，他理解儿子异乎寻常的才干，对他抱有很大的希望。他象谢辽莎的母亲一样，对孩子的学业要求很严，并要他严格遵守劳动秩序和劳动纪律。

礼拜天我们有时备上马车，全家到距松卓夫卡二、三十公里路的邻近庄园去作客。间或也骑马漫游。在松卓夫卡有很出色的马。

一次骑马漫游时发生了一件不愉快的事，我骑的那匹"鸽子"突然受惊把我从坐鞍上摔了下来。我这么一"腾空飞跃"又惊动了玛丽亚·格里戈利耶芙娜的坐骑，那马吓得飞跑，我的"鸽子"则从旁发出一声长啸急驰而去。幸好，一切平安无事。玛丽亚·格里戈利耶芙娜不但能够驾驭自己的坐骑，还抓到了"鸽子"脱疆的马勒呢。当她牵着马朝我走来，我已经站起来了，我摸摸自己，意外地发现一切安然无恙。可我得承认，自从那次以后，大多数骑马漫游我都没有参加。

普罗柯菲耶夫家每逢夏天人特别多，常常是亲朋满座。我记得那年夏天，女主人的妹妹塔基亚娜·格里戈利耶芙娜从彼得堡来到松卓夫卡就常住在这里。“姨妈塔尼亚”，谢辽沙这样称呼她，是个迷人的、乐天的青年妇女，具有丰富的想象力和机智谋算。她曾多次参加过我们的骑马漫游，我和她经常一道骑马到安德列叶夫卡去寄信。日后，当谢辽莎到彼得堡读书时，有一段时间就住在姨妈塔尼亚家里。

普罗柯菲耶夫家宽敞的房间总是打扫得干干净净，整理得井井有条。饭菜简单朴素，很开胃口，自己做的食品总是那么新鲜。玛丽亚·格里戈利耶芙娜每天都同女厨师商议，并交待她次日的确切任务。女主人一双细心操劳的、有要求的、持家有方的眼睛摆布着家里的一切。全家上下没有一点老爷习气。谢辽莎同农家的孩子友好相处，他们一道做各式各样的玩耍和游戏。连我们散步也不能没有他们。

谢辽莎同他近村的一位朋友柯尔卡的一段对话不知怎么一直不能忘怀：“什么叫医生？”——谢辽莎问。“就是那些胡扯八道的家伙”——柯尔卡答。

我们许多良好的、愉快的时刻都是同乡下这些孩童们一起度过的。我们很喜欢沿着附近的村庄散步。晚上我们还可以听到乌克兰歌曲的美妙和声，这是来自田野里荷锄而归的农民们的歌唱。我想，这些童年时代的景象一定会深深印入这个对一切美的东西特别敏感的孩子的心灵的。毫无疑问，它们对他在艺术上的发展，和形成自己的创作意识是有补益的。并且这些童年时代的音乐印象使这位作曲家对民间音乐语言获得如此深刻的感受，以致在他漫长的创作道路上写的许多作品中都有所表现，并且非常鲜明。

早在当初他写的钢琴《小歌集》中，就有不少地方可以听到民间歌曲的进行。我认为这有重大的意义，并努力指引他去关注民间歌曲。谢辽莎特别经常与乐意浏览的乐谱中就包括巴拉基列夫、里姆斯基-柯萨柯夫、里亚道夫等人编的俄罗斯民歌集。

在教谢辽莎学和声的同时，我们俩曾多次谈论到基本曲式问题和配器问题。我还通过古典奏鸣曲的范例向他阐明奏鸣曲式的结构原则。谢辽莎非常渴慕音乐，创作欲望很强，各个领域都想大胆涉猎，因而很快就进入创作钢琴奏鸣曲了。我认为没有必要去抑制他的热情，倒往往觉得他这种驰骋于自由创作的广阔天地的意向是应该允许的。他写奏鸣曲未必成功，可是这些尝试是有用的，失败是成功之母嘛。

就这样，谢辽莎在我的指导下一个夏天就写了两首钢琴奏鸣曲。我记得，尽管这些作品技术上不够完善，思想上不够成熟，但仍然有不少篇页表现得既生动又大胆。那时他已具有很好的能力来创造形象化和性格化的旋律，并且力求避免“一般化”和那些陈腔烂调了。

谢辽莎把自己对待音乐、对待作曲的严肃而几乎是专业的态度，同他各方面流露出来的纯粹的儿童趣味与儿童习惯溶于一体。例如，他很爱玩洋娃娃，甚至一直玩到十四岁。他还喜欢为洋娃娃起房子，甚至同他的小朋友们组织过一次锡兵大会战。

谢辽莎很爱他的母亲，同她在一起总是那么温顺体贴。一次在克罗凯特球场上的情景我记得十分清楚：谢辽莎的木棒意外地把球打中了玛丽亚·格里戈利耶芙娜的脚，他又是伤心地流泪，又是哀求母亲给以宽恕……

夏末我收拾行装打道回莫斯科。在松卓夫卡度过的这些时日，对我颇有好处。我写了很多东西。我和谢辽莎交上了朋友。那年冬天我又给他布置了作业，他答应把自己取得的成绩写信告诉我。我也给玛丽亚·格里戈利耶芙娜捎了话，明年夏天我再去作客。

*　　　*　　　*

谢辽莎和玛丽亚·格里戈利耶芙娜寄到莫斯科给我的许多信还保存着。我想这些信不仅今后写普罗柯菲耶夫的传记有用，就是对珍视这位杰出的音乐家的任何人都是有意义的。从这些信件我们可以看到这孩子有个坚定的信念，他的神圣目的就是要当一位作曲家。他母亲的信说明同一个主题，就是要创造一切条件使谢辽莎能够成为一位优秀的作曲家和钢琴家。

必须指出，玛丽亚·格利戈利耶芙娜在这方面是位罕见的母亲。她相信自己作曲家儿子的创造力，尽一切可能使他的天才在最良好的条件下获得发展。

普罗柯菲耶夫把他母亲在自己创作经历中所起的巨大作用永远铭刻在心头。毕生保持着对她崇高的爱，忠实于她的遗训。她教他从小养成爱劳动，爱创作，有秩序地分配自己的时间等习惯。而这些善于工作的优点，恰恰从各方面说明这位作曲家具有如此卓越的生产效率，以致运用全部音乐艺术的体裁创作了这么多杰出的作品。

一九〇二年九月底，我收到谢辽莎和玛丽亚·格里戈利耶芙娜寄来的信件如下：

最尊敬的雷因戈尔德·莫利则维契！

非常感谢您来信庆贺我的命名日。窦威尔努的练习曲已经练完，几乎没有从中学到什么东西。贝多芬奏鸣曲的第一乐章也已弹熟，其余几个乐章正在接着练。我还为爸爸的命名日写了一首歌（第一集中的第七首）。

您走后我们仅仅骑马漫游过一回，去的人有爸爸、妈妈、依凡·安东诺维契（骑“鸽子”）、依凡·库契尔、百人长和我，这次我们看到一座被烧毁的小草棚，里面还长眠着一个更夫。

爱您和尊敬您的谢辽莎

玛丽亚·格里戈利耶芙娜的信也写在同一信笺上：

……接到您的信知道您到国外去了一趟，感到非常高兴。今天又收到您寄来的书，衷心感谢您为我们折腾。我已在谢辽莎的命名日把书给了他，他对这些书很感兴趣……

我们这里天气比较凉，经常下雨，大都在家生炉子，很少外出散步。多想见到太阳啊！命名日过后要到苏胡姆去。在那个长满蔷薇花与各种鲜果的天地里度过两星期。

谢辽莎现在练琴很用功，手指支撑得也比较好。每天准时做一道题。其余的作业有待于他按步就班去完成。

谢尔盖·阿列克塞维奇感谢您的祝贺并向您致敬。M－lle（法国女家庭教师）也向您致敬，谢辽莎自己还写了几个字，您如果在莫斯科，望抽空给

我们写信。祝您一切顺利。

玛丽亚·普罗柯菲耶娃

一九〇二年九月二十四日

一九〇二／〇三年的冬天，我继续给谢辽莎函授。他准时地把写好的小品与和声作业寄给我看，下面是这段时间他写来的信件之一：

最尊敬的雷因戈尔德·莫里则维契！

寄上阿连斯基最后几道习题的号码，请您告诉我应该怎么做，另外把我这一周做好的习题付印刷邮件寄上，请给予指正。

我还写了一首小歌，现在正在配器。

我们这里天气很不好，既不能乘车，也不能乘雪撬，道路泥泞难走，不是雨，就是雪。

爸爸向您致敬。

爱您和尊敬您的谢辽莎·普罗柯菲耶夫

一九〇三年二月二日

下面的信多么清楚地告诉我们，谢辽莎并不局限于做阿连斯基的习题和写点小歌。他还想写小提琴奏鸣曲。普罗柯菲耶夫力求使自己的工作提前数月或数年做好计划这样一种特殊的创作方法早在儿童时代就表现出来了。

最尊敬的雷因戈尔德·莫里则维契！

祝贺您愉快地度过即将来临的节日。

谢谢您寄给我邮票，送得这么多，以致数不胜数。连分类都不大可能。其中有些外国邮票，如来自墨西哥、印度、加拿大、新西兰、锡兰以及其他各地的，至今我一直没见过。我要把您置于最前列的第一把交椅，您答应吧！

妈妈回来的时候，我刚写完小提琴奏鸣曲，虽然第一乐章是c小调，可终曲却是C大调。即Presto（急板）并未出现在小调上。柴可夫斯基第二交响乐同样是c小调开始，C大调结束的。

我还写了一首小歌（第二集中的第二首）。

我很喜欢音乐听写，现在也觉得比较容易了。

爸爸、妈妈和Mademoislle（法国女家庭教师）向您致敬并祝您节日好。

我接受您的意见，四月分不做习题，多搞些创作。

爱您的谢辽莎·普罗柯菲耶夫

早先我曾收到玛丽亚·格里戈利耶芙娜一封来信，要我帮谢辽莎选几本乐谱并委托尤根松商行寄给她们。这封信还要我寄一本拉杜兴的音乐听写集给她。根据预先为谢辽莎准备的乐谱判断，他当时可能弹到斯特罗勃尔与车尔尼第Ⅳ级程度。

五月初我又去过一趟松卓夫卡。在我动身前不久他又来过一封信：

最尊敬的雷因戈尔德·莫里则维契！

昨天我收到您一封信，赶紧给您回信，三本车尔尼已弹完，妈妈带回来的那两本还没开始弹，可能在您来到之前都不会开始。

我的小提琴奏鸣曲的钢琴提琴总谱已抄完。小提琴分谱一定在您来之前抄好。

我已经写完第二本歌集的全部七首歌，并为其中的两首配了器。迫切地等待您来松卓夫卡。这里天气很好，我们经常骑马漫游。

请您写信告诉我，何时乘什么车从莫斯科出发，如果没有什么困难，那就按时在格里希诺车站见面。

四月十八日已改用新火车时刻表了，但我们这里没有。

拥抱您。

妈妈、爸爸和M—lle向您问候。

爱您的谢辽沙

这年冬天谢辽莎已经长得又高又大，身体也结实多了。见到我很高兴，马上想了解莫斯科与彼得堡的音乐新闻。他把全部自己的新创作都演奏给我听，并要我谈谈最近的工作。我非常高兴地看到，他的创作热情不仅没有丝毫减退，而且还越来越旺盛。经过这一年他的创作视野扩大多了，他的知识与专业修养同样大有长进。他的和声成绩很显著，内在和声听觉也更细致更准确。

普罗柯菲耶夫一家待我如同亲人一般。我仍然住在那个房间，我们重新开始愉快的散步，打克罗凯特球，晚上在琴

上弹着玩。我同谢辽莎研究他的小提琴奏鸣曲（我拉提琴，作者弹钢琴）。通过几天排练我们在家庭音乐会上演奏了这首奏鸣曲。现在这首音乐回忆不起来了。只记得这首奏鸣曲受到“听众”热烈欢迎，作者多次鞠躬致谢。还有一点我是清楚的，这首奏鸣曲中的一个主题后来被普罗柯菲耶夫用到他的大提琴叙事曲中去了（作品第15号）。

同年夏天谢辽莎为自己的交响乐进行配器。当然，这是一次大胆尝试，可我始终认为，不能对这位青年作曲家泼冷水。这首交响乐，或者确切地说，这首序曲，是用G大调写的。谢辽莎很喜欢写总谱，他很快就掌握了配器的所有法则，并且善于正确地发挥乐队各种乐器的性能。

谢辽莎同样以兴奋的心情从事歌剧《瘟疫流传下的宴会》（普希金原著）的创作工作。他想创作一部拥有发展型咏叹调与合唱等形式的“真正的”歌剧。

普罗柯菲耶夫早期创作经验中有不少东西属于理智的产物，“是想出来的”。我当时就认为，他的交响乐、歌剧、小歌曲中有某种干巴巴的东西，音乐有时不够热、不够抒情。我给他上课时，总想引导他去直接表现感情，有时他做到了。当然，这些作品就比较成功。

记得这个夏天全家不止一次谈到谢辽莎今后的教育问题。是让他上八年制文科中学还是去读音乐院；上哪个音乐院——是莫斯科音乐院还是彼得堡音乐院？莫斯科有塔涅耶夫，彼得堡有里姆斯基-柯萨柯夫。谢辽莎同谢尔盖·依凡诺维契的初交记忆犹新，我给谢辽莎上课时也经常谈到塔涅耶夫，他从我这里知道许多有关莫斯科学派首领们卓越的创作个性。

因此决定，为了准备进音乐院，谢辽莎要到莫斯科去一趟。于是，1903/04年冬，谢辽莎同母亲住到莫斯科来继续跟我学。这段时间，我同他曾多次到塔涅耶夫那里作客，他对这位青年音乐家很感兴趣，听了他的作品，向他提了意见。我教谢辽莎复调严格写作和赋格，他广泛熟悉音乐名著，上剧院，听交响音乐会。而且他还参加了B.И.萨福诺夫（1852—1918俄罗斯指挥家，钢琴家与教育家，1889—1905任莫斯科音乐院院长）指挥下演奏我的第一交响乐。有意思的是，当一九四〇年在莫斯科音乐院大厅演完这部交响乐之后，他走来对我说："大管演奏者把第一乐章第二主题的音吹错了……"

一九〇四年初，玛丽亚·格里戈利耶芙娜带谢辽莎到彼得堡去见格拉祖诺夫。显然，根据他的意见决定，谢辽莎将进彼得堡音乐院。事实正是这样，谢辽莎于同年荣幸地考取了彼得堡音乐院，成了H.A.里姆斯基-柯萨柯夫和里亚道夫的学生。

我想，所有这一切他们是征得C.И.塔涅耶夫同意的，他一直对普罗柯非耶夫深表好感，并且非常关注他的创作发展。

很可能，所以最后选定彼得堡，是由于谢辽莎亲爱的"姨妈塔尼亚"——塔基亚娜·格里戈利耶芙娜住在那里的缘故。

只要我去彼得堡，当然，总要去看谢辽莎和玛丽亚·格里戈利耶芙娜的。一个时期他们住在塔基亚娜·格里戈利耶芙娜家，后来他们搬到萨道夫街的一座不大的住宅，他在钢琴演奏方面做出很大成绩，获得相当的技巧，好象他的歌剧

《水中女妖》就是在这时开始写的。

一九〇五年夏季谢辽莎从松卓夫卡寄给我的信写道：

最尊敬的雷因戈尔德·莫里则维契！

感谢您告诉我关于银笛的消息，并为我对您感谢晚了表示抱歉。

我听说萨福诺夫要转到彼得堡音乐院来，不知是否属实？他为什么要从莫斯科转到彼得堡来？不管怎么样，我觉得这总是好事，因为通过他，我想，可以把格拉祖诺夫，里亚道夫，里姆斯基-柯萨柯夫，或者至少把前面二位请回音乐院来。据说格拉祖诺夫病危，我为他的健康感到很不安，不知您懂不懂他的情况？

这个夏天我在写《水中女妖》第二幕并为之配器，也还写了几首小歌。

尊敬您的C.普罗柯菲耶夫

妈妈和爸爸向您和玛丽亚·罗别尔托芙娜（格里埃尔之妻——译注）致敬。

十四岁的谢辽莎·普罗柯菲耶夫的这封信，是同一九〇五年革命运动相联系的著名的彼得堡音乐院事件的一个反映。当时不少优秀的、进步的教授在里姆斯基-柯萨柯夫领导下为抗议反对音乐院院长A.别伦哈尔德的反动政治而退了职。

暑假过后，谢辽莎同玛丽亚·格里戈利耶芙娜又回到彼得堡。偶尔他写信到莫斯科，告诉我有关他在音乐院的学习

情况：

最尊敬的雷因戈尔德·莫里则维契！

祝贺您复活节好，愿您一切顺利。请转达我对玛丽亚·罗别尔托芙娜的节日祝贺与愿望。

你们照的相已显影，快准备妥当，再过个把星期就寄给您。所有您的相片都拍得很好，您与玛丽亚·罗别尔托芙娜合影的几张也不坏。

在最近举行的别里亚叶夫音乐会上，我意外地碰上我最早的和声教师尤利·尼古拉耶维契·帕密朗则夫。他至今还在跟尼基什（1855—1922，匈牙利指挥家）学习，不久前从莱比锡回来，住得离彼得堡不远。现在正在背总谱。这次相遇使我惊喜交集。他到我家，看了我的某些作品，并对您认为最好的那首小步舞曲特别感兴趣。

我们音乐院将于复活节后开始考试，只是和声不考，这是里亚道夫告诉我的。据说，免考的只有二人：一个是阿萨菲耶夫，一个就是我。我们俩早在柯萨柯夫对位班上就出过这种怪事了！

爱您的C.普罗柯菲耶夫

一九〇六——一九〇七与一九〇七——一九〇八年秋冬我住在柏林，顺便在奥斯克尔·弗里德（1871—1941，德国指挥家与作曲家）的指导下研究指挥艺术。可我同谢辽莎并未失去联系。他继续写信给我谈起自己的作曲学业，告诉我在音乐学院课程进行的一些情况：

最尊敬的雷因戈尔德·莫里则维契！

向您致复活节日的祝贺，愿您一切好。

已经好久没有得到关于您的任何消息了。自从冬天写了封长信给您寄到国外以来，一直不知您在何处。五月十八日我最后考完，就动身回松卓夫卡。我很想见到您，假如您在莫斯科，请写封信给我，我们就到莫斯科来。我也想到谢尔盖·依凡诺维契那里去作客，他在彼得堡时曾对我说过，只要到莫斯科，一定要去看他。

明天我考契列普宁（1873—1945，作曲家、指挥家与教育家）的总谱读法。届时不但要读一些片断，还要读几部名著：给我的是圣·桑的《阿尔其尔组曲》、《鲁斯兰》的序曲与贝多芬的《爱格蒙特》。里亚道夫的对位考试是六日与十三日，里姆斯基-柯萨柯夫的配器不考。

我还在写《水中女妖》，完全重新写起，因为我不喜欢旧稿。现在写的比较严肃，并且用了主导动机。

您对里姆斯基-柯萨柯夫的歌剧《隐城基德希传奇》有何意见？我很喜欢，又有乐谱，我正详细地加以研究。

妈妈非常崇拜您和玛丽亚·罗别尔托芙娜，请转达我对玛丽亚·罗别尔托芙娜的敬意。

爱您的C.普罗柯菲耶夫

一九〇七年四月二十九日于彼得堡

我的地址照旧（萨道夫街90号 3 号房间），不过，可能要换房间了。

谢辽莎在一九〇八年给我的信具有重大的意义，这是这位青年作曲家初次登上乐坛的年头。

这些信开始涉及这位热烈追求开辟艺术道路的音乐家的独特创作个性这个问题。

举几封信来看：

最尊敬的雷因戈尔德·莫里则维契！

我是好久没有给您写信了，甚至懒于捉笔。很抱歉，为了上帝，不要生我的气。

目前我在音乐院从事赋格学习，尽管二月中了，刚学到三部赋格，因为里亚道夫延误了课程，去年秋天以来卡农、二重三重对位作业布置太多。现在为了拉回时间，简直象强行军一样。

我还跟契列普宁学指挥。前不久组织了一次我的处女演出，班上发生了一点口角，不过演出还是成功的。

此外，还有专业钢琴、配器法、总谱读法、科研项目——一句话，今年的课比哪年都多。指望着即将到来的自由之夏——我一生中第一个自由之夏——可能多弹些钢琴，好好搞点创作。

我正在写钢琴小品。写完第四奏鸣曲终曲再现部之后，好象人变得懒了起来。我没有拿作品给里亚道夫看，因为他看了会把我赶出这个班的。里亚

道夫是个顽固的守旧派，他非常重视古老音乐中良好的声部进行，加上前后联贯的逻辑性。可他对那些包含有趣的和声与意外进行的新音乐则一味加以指责。最近我写的东西恰恰属于后一种类型，因此还是不给他看为好。

好了！快回俄罗斯了吧？您的交响乐怎么样？想必很成功，当然德国人是不会喜爱俄罗斯的东西的。

妈妈非常崇拜您和玛丽亚·罗别尔托芙娜，我也一样。

爱您的C.普罗柯菲耶夫

一九〇八年二月十日于彼得堡

这封信同下面一封同样，是寄到柏林的。

最尊敬的雷因戈尔德·莫里则维契！

当妈妈接到您的信时，我确信，其中一定有给我的回信。事实上，我曾不止一次给您写过信，这就使我逐渐形成这样一个信念，既然我已写了，那我就应该静候回音，只不过现在我揣度的是：这信仍然是我脑海里的一种想象，还未见到您的书面东西呢。请原谅我，为了上帝！

目前我们正进行阶段考试，象这样的考试我们是很多的。附告，钢琴已考完，成绩挺好。

由米海依尔·米海依洛维奇·契尔诺夫（1879—1938，作曲家与理论家）介绍，我经常参加同时

代人的聚会，在那里我的作品获得很大成功。明天我将把新写的奏鸣曲第一乐章带去。很可能，他们认为有某些退步，可按里亚道夫的观点这是一种进步，因为这首作品不论是声部进行还是对位写法都是很清晰的。

快回俄罗斯了吧！

我很想见到您，我们大概要到五月中才会经过莫斯科，因为里亚道夫的考试要拖到那时候。

请代向最尊敬的玛丽亚·罗别尔托芙娜问候。

尊敬您的C.普罗柯菲耶夫

一九〇八年四月二十二日于彼得堡

这封信，对作曲家的创作传记说，极其重要的是告诉我们，他已经开始同彼得堡现代派作曲家小组建立了联系，他们在形成这位青年艺术家的个性方面有一定的影响，并促进他走上抽象描写的道路。

可是要把他引向歧途并不那么容易。他从小接受的音乐教育有牢固的古典基础，他那作曲家的听觉对音乐中一切真正美的东西总是那么敏感，而他在见解上勇于独创的精神又常常是由他非常发达的艺术趣味与坚实的知识所决定的。因而即使他处在几乎完全醉心于尽可能尝试结构革新的年代，也没有丢掉自己的根基，即使他全然处在创作迷误的情况下，他还是一位俄罗斯艺术家。

一九〇八年夏，普罗柯菲耶夫照旧回到松卓夫卡。我同他的友谊继续在发展，虽然见面的时间并不长，他每往返于彼得堡、莫斯科、松卓夫卡之间，总要来看我。同样，只要我

去彼得堡，也决不会放过到普罗柯菲耶夫那里作客的机会。

下面是这段时间他写给我的一封信：

最尊敬的雷因戈尔德·莫里则维契！

我想在九月十六日左右动身去彼得堡，途经莫斯科时，我很想见到您，并且请您看看我新写的交响乐（指e小调交响乐），此外，我也很感兴趣到谢尔盖·依凡诺维契那里作客。不过我记得他每周只有一天会客，因此请您来信告诉我，究竟是那一天。这样可以尽可能使我的行程适应这个日子，否则就得让谢尔盖·依凡诺维契为我的行程作少许破例了……

如能从速回音，定当十分感谢。

我的双亲向您和最尊敬的玛丽亚·罗别尔托芙娜致意，我也请您代我向她问好。

忠于您的C.普罗柯菲耶夫

一九〇八年八月二十七日于松卓夫卡

从这封信我们可以看到普罗柯菲耶夫意欲使自己有个性的书法取得合理化的企图。他把通常用的“И”一律改写成“i”。某些字他则采用简体。他这种写法后来就成为惯例了。

我非常乐意收到谢辽莎的来信，这些信会把他听新作品之后的印象告诉我。他是一位严肃的批评家，并且谈起音乐来很坦率，没有一点转弯抹角。下面这封信阐明了谢辽莎对我的第二交响乐的意见：

最尊敬的雷因戈尔德·莫里则维契：

您的交响乐拿到了，看了，弹了，现在奉还。起先我一个人在家看，后来在米亚斯柯夫斯基家同克雷然诺夫斯基（1867——1924，医生、生物学家、作曲家）一起弹，最后给克雷然诺夫斯基拿去一段时间。

我很喜欢其中一开始那个宽广的主部；连接部我不那么喜欢，付部又很好。变奏曲式我总不感兴趣，并且从未写过，可您的变奏曲我却愿意弹，因为主题非常好。最后，大家认为末乐章并不惊人。我很想快些看到这部交响乐的四手联弹改编谱——我同米亚斯柯夫斯基已经在钢琴上试弹过。

这几天同时代人的音乐会将上演我的七首钢琴小品，并决定由作者亲自演奏。

妈妈、姨妈塔尼亚和我向最尊敬的玛丽亚·罗别尔托芙娜和您问候。

忠于您的C.普罗柯菲耶夫

一九〇八年九月十九日于彼得堡

很快又收到谢辽莎一封信，其中附有一篇对他首次演奏后的评论，和一九〇八年十一月十八日于雷福尔玛特街（莫依卡38号）音乐厅举行的《现代音乐晚会》的节目单。节目单上第五个节目是这样的：

C.普罗柯菲耶夫的钢琴小品（手稿）

a　童话

雪花
b　回忆
热情
祈祷
失望
魔鬼的诱惑
作者演奏

一九〇八

最尊敬的雷因戈尔德·莫里则维契：

我向您致节日与新年的祝贺。愿您一切如意。我们全家向您和最尊敬的玛丽亚·罗别尔托芙娜表示衷心的敬意，并祝节日快乐。

十一月十八日我以作者与演奏者的身份首次出席了现代音乐的音乐会。演出的节目，除第一首与最后一首外，都是您知道的——我今年秋天曾弹给您听过。这些小品演出比较成功，《论坛》杂志头条评论对它们的批评是温和的，寄一份给您看看。

我现在（加上整个秋天）正忙于张罗上演自己的交响乐。当然一切全仗格拉祖诺夫：只有他才能打通宫庭乐队，或者塞列密捷夫乐队，或者音乐学院乐队。可是不知他在忙什么，弄得我不得不常常去催他，为此我找他已超过十五次之多，结果是末乐章可以保证演出。行板乐章看来也有可能，而第一乐章却很少谈到，因为他不喜欢它——奇怪的是，恰恰相反，这一开始的乐章是您最喜欢的。但是我希望第一乐章能上演，因为这是一部交响乐。

当然，现代作曲家的东西他是既没听过也没看过。

请代向最尊敬的玛丽亚·罗别尔托芙娜问好。

忠于您的C.普罗柯菲耶夫

下面是署名“H.Cem.”写的评论摘抄（载一九〇八年十一月二十日《论坛》杂志）

“……C.普罗柯菲耶夫的钢琴小品，作者亲自按手稿演奏，异常别致。这位青年作者，尚未受完自己的艺术教育，是属于现代派之列的——就他的大胆与独特而论，比法国同时代人则有过之无不及。巨大而毋庸置疑的天才透过所有这些如此富于创造性幻想的奇景一目了然，非凡的天才还表现在被逸出常规的音响结合所引人入胜的每一个感情暴发，以及在最冒险的转调中非常娴熟地找到它们之间的逻辑根据。这些小品就情绪说极其多种多样——时而是暴风雨般的热情（《失望》），时而是静谧的沉思（《回忆》），时而是客观真实的写照（《雪花》），时而又是惊人的放荡不羁的幻想游戏（《魔鬼的诱惑》）。诚挚、不故弄玄虚与真正杰出的天才还可以从这些作品的构思、形式与内容的逻辑发展得到证明。莫大的幻想力与善于绘声绘色赋予作者以丰富乃至过剩的创作素材……”

不能不承认这篇文章的作者应有的真实感与洞察力，他一下就看透了这位青年作曲家的卓著才能。普罗柯菲耶夫，之后仍然作为音乐学院的学生，相继参加过多次演出，很快在音乐界给他带来了广泛的声誉。他的每一首新作都得到听众与报刊的好评。

一九〇九年五月谢辽莎从彼得堡回松卓夫卡时曾在我那

儿逗留。那时我住在彼特洛夫大门附近。谢辽莎把全部新作品都带来了，我同他在钢琴上坐了好几个钟头。我现在已经记不起谢辽莎当时给我弹过那些作品，我只记得某些作品由于非常大胆的和声语言，以及尖锐生硬的音响使我大为怔惊。可其中却具有它本身的逻辑性和无可争议的表现力。普罗柯菲耶夫的许多作品之所以激怒他的老师A.里亚道夫与И.维托尔（1863—1948，拉脱维亚作曲家）是可以理解的。（H.里姆斯基-柯萨柯夫已于一九〇八年夏把他的课程授完了。）

谢辽莎刚十八岁，看上去已经完全成熟。他对自己充满自信，他对现代音乐的见解与佯装的“左派”不同，是立志要把那些公认的权威抛在自己后头的。

可是我们之间的友谊却在不断增长，他和从前一样，继续同我一道研究创作计划，一道讨论工作安排。这段时间他非常热衷于演奏。他开始转到使他信服的A.叶西波娃班上，终于真正在钢琴演奏技巧与准备演出节目上下起功夫来了。

一九〇九年六月十九日我收到他从松卓夫卡寄来的一封信：

最尊敬的雷因戈尔德·莫里则维契：

我正蹲在松卓夫卡“创作”一部不大的乐队演奏的小交响乐，它由五个乐章组成，全曲近130页总谱。我想快点写完，可能在伏龙涅茨演出。在那儿我也许还同乐队合作演出柯萨柯夫的钢琴协奏曲。钢琴课我已转到叶西波娃班上。理论方面我是个自由的艺术家，只是创作实践课秋后可能跟里亚

道夫，当然，但愿不要第一课就吵起来。叶西波娃正教我弹门德尔松的 e 小调赋格与密特涅尔的进行曲（作品第 8 号第 2 首）。后者在技巧上非常有意思，我要认真加以研究，所以我向您提个最低限度的也是最坚决的恳求，一定要帮我了解一下这首进行曲的内容以及应该从何着手研究这首作品，因为您同密特涅尔都是莫斯科音乐院的学生，大概互相都认识。爸爸同我向您和最尊敬的玛丽亚·罗别尔托芙娜致以衷心的敬意。妈妈到叶辛吐卡去了。

您的普罗柯菲耶夫

两个月之后，九月十六日，又来一封信，谢辽莎通知我，预计他在九月十九日路过莫斯科，并且一定来看我。

"……小交响乐还没有完全写完。不过我还是要把奏鸣曲与钢琴练习曲带来。我很想到谢尔盖·依凡诺维契那儿去一趟，我好久没有见到他了！我想二十一日去看他，不知行不行？"

普罗柯菲耶夫的创作稿件大幅度地与日俱增，使他不得不越来越考虑自己作品的出路问题，或者印刷出版或者在音乐会上演出。一九一〇年，谢辽莎已是一个拥有相当数量钢琴作品（其中包括好几首奏鸣曲）还有一系列交响音乐作品的作者了。至于说到推广自己的作品，谢辽莎表现出很大的事务才干与不屈不挠的精神。他想方设法同尤根松、库雪维茨基出版社、以及贝谢尔等谈判，争取出版自己的作品。谢辽莎同尤根松之间的谈判是在C.И.塔涅耶夫的帮助下进行的，有一次我也曾在尤根松面前为谢辽莎的几首钢琴作品说过情。

一九〇九年十月二十一日我收到下面这封信：

最尊敬的雷因戈尔德·莫里则维契：

我为您对我以及我的作品无微不至的关怀而深受感动。几天前有个同时代人告诉我，据说莫斯科有个叫萨拉其耶夫（1877——1954，指挥家）的，他想把我的作品纳入他的节目单，并因此很快就要来信联系。您知道这话有根据吗？或者完全是另一码事？

此外，我很想知道，您的晚会何时举行，要不要我参加演奏自己的东西。一般说，是否由我亲自演奏自己的作品无关紧要，何况这些曲子我已全然忘却。

不要拒绝回答我的问题。

妈妈向您和最尊敬的玛丽亚·罗别尔托夫娜致敬，并为未能拜访你们二位表示遗憾。不过在莫斯科火车站几个侄女都来了，还耽搁了一阵。

衷心尊敬您的C.普罗柯菲耶夫

戈尔金威采尔向您问好。我们已经交上朋友了。

奏鸣曲已被大家承认，并有较大效果……但并非在里亚道夫班上。

一九一〇年九月八日谢辽莎寄来一封信，传来了其父谢尔盖·阿列克塞维契逝世的噩耗。普罗柯菲耶夫一家同松卓夫卡的联系就此告终，十九岁的作曲家从此必须独自谋生了。

最尊敬的雷因戈尔德·莫里则维契：此信寄自松卓夫卡，我们从八月初一直住到现在。

早在今年二月，爸爸就来到彼得堡，因患病住院。给他做了两次手术，但因癌症医治无效，不幸于六月底逝世。

现在我们正忙于结束松卓夫卡生活的收拾事务，不几天就去高加索，在高加索我将呆两星期，妈妈要住长些。

我想在九月二十五日到莫斯科来住天把，请您一定尽快告诉我，您和谢尔盖·依凡诺维契这段时间在不在莫斯科。再者，如果并不为难于您，帮了解一下Э.A.库贝尔（1879年生，著名歌剧、交响乐指挥）那时回来没有。他曾答应在凯尔岑举办的音乐会上演出我的新乐队作品《梦幻》。

我、妈妈、还有姨妈塔尼亚向您和您全家致敬。

忠于您的C.普罗柯菲耶夫

来信请寄：库泰斯卡娅省苏呼米县，斯密茨基别墅。

还有两封信，是谢辽莎在音乐院作曲班临毕业前写的：

最尊敬的雷因戈尔德·莫里则维契，请接受我和我们全家向您新年好，并致最良好的祝愿。玛丽亚·罗别尔托芙娜和玛丽亚·尼古拉耶芙娜亦此不另。

感谢您实现了我的愿望，把谢尔盖·依凡诺维契给尤根松的信交给了我。可惜并没有达到目的，

尤根松是这样回答我的，他那里被许多手稿弄得忙不开交，根本没有时间过问新作者的东西。

前不久在音乐学院上演了我的管弦乐小品《梦幻》；由我亲自指挥。没有什么问题，尽管乐队由于不习惯其中的和声指挥起来并不那么容易。遗憾的是，我忙于指挥，没有好好听一听自己作品的音响效果。

我对您，雷因戈尔德·莫里则维契，有一个很大的请求：因为这首《梦幻》还有另一首作品的总谱，秋天就给库贝尔拿走了，他答应在莫斯科上演前一首作品，第二首他看后很快就还给我的。可现在已过去三个月了，库贝尔却默不作声，也不给我个回音。我很需要第二首作品的总谱，我想在彼得堡找几个人看一看；此外，也想知道《梦幻》他究竟演出了没有。求您帮打听一下，这对我可说无比重要。

快到彼得堡来聚首了吧？愿您一切顺利。请您一定把库贝尔的情况告诉我。

忠于您的普罗柯菲耶夫

P.S.音乐展览是怎么回事？我倒有几首钢琴作品可供参考。

妈妈向您和您全家致敬。

一九一〇年十一月三十日

最尊敬的雷因戈尔德·莫里则维契：

我的考试将于五月四日结束，但在彼得堡我要

一直住到六月。我想在五月五日——七日期间访问莫斯科，为了同莫斯科的音乐家们会晤，更主要的是要同龙根松会谈关于出版我的钢琴作品问题。

很想知道您对我此行计划的意见，还有六——七日在莫斯科能否碰上尤根松。要是能见到谢尔盖·依凡诺维契该多好啊。

请从速回音。

请接受我同妈妈对您和您全家致衷心祝愿。

忠于您的C.普罗柯菲耶夫

谢辽莎同我的信札来往就此结束，如果除开那些起先告诉我来莫斯科，后来又告诉我去基辅之类的便条不算的话。普罗柯菲耶夫临出国之前的5—6年时间，许多俄罗斯音乐家都是这位青年作曲家与钢琴家的天才异常迅速成长的见证者。普罗柯菲耶夫多次登台演奏自己的作品于莫斯科、彼得堡、基辅、巴甫洛夫斯卡，一直受到听众与报刊的热烈赞扬。的确，有些音乐会就是在对音乐院部分有成见的听众发出暴风雨般的示威抗议声中结束的，但决不能说在热情崇拜这位作曲家的非凡天才的情况下就可以抹煞他应有的缺点。

在俄罗斯期间，音乐批评还没有到达为“捍卫”或“反对”普罗柯菲耶夫公开决斗的时候。普罗柯菲耶夫于一九一五年春在罗马那次公演（他首次出国旅行）应该认为是最大的成功。

这些年不论在彼得堡、莫斯科、还是在基辅，我曾不止一次遇到过谢辽莎，我是从一九一四年起任基辅音乐学院院长的。一九一六年他到过基辅，并在我那里住了几天。他的

到来，自然，使基辅的音乐家们大为高兴。我还记得谢辽莎同Б.Л.雅伏尔斯基（1879—1942，苏联音乐理论家、教育家与作曲家）同B.B.普哈尔斯基（1848—1933，俄罗斯钢琴教育家与乌克兰音乐教育活动家的著名代表人物）的会见，以及我们关于新音乐的谈论。我当时还问过谢辽莎："你有什么样的理论啊？"他回答说："没有什么！"其实无论在形式结构、和声、转调技术方面都有他自己的一套。谢辽莎对Б.Л.雅伏尔斯基很感兴趣，雅伏尔斯基给这位青年作曲家阐明了自己关于调式节奏的理论基础问题。可普罗柯菲耶夫想用自己的学说吸引雅伏尔斯基却未能奏效。普罗柯菲耶夫完全满足于自己的古典根基，认为它们足以使他在大胆地实验与探索革新的广阔天地里大有作为。

我也记得谢辽莎同B.B.普哈尔斯基之间的热烈争论——后者是一位不承认新音乐的老古板。经过长时间的理论争端之后，谢辽莎坐到钢琴上弹起自己的《托卡他》来。它是如此引人入胜，以致普哈尔斯基马上改变自己对待这位青年作曲家的态度，并且探问谢辽莎他是如何写出这样强有力和形象鲜明的作品的。

这场争论已经过去多年。普罗柯菲耶夫也已经赢得全世界的光荣与公认，成为一位当代最杰出的音乐家了。

他曾度过错综复杂的艺术生涯，他的作品有的获得卓著的胜利，有的则落得可悲的失败。但是，假如可能对这位艺术家的创作道路作个总结的话，那末这个总结应该完全令人信服地论述到他为祖国的艺术立下的丰功伟绩，论述到他健康的革新志向的绝对进步意义，论述到他创作幻想的非凡力量，论述到他的艺术深深植根于民族的基础。

我坚信，普罗柯菲耶夫的这些作品，比如《亚力山大·涅夫斯基》、《罗密欧与朱丽叶》、《战争与和平》、第五和第七交响乐、第三钢琴协奏曲、《彼得与狼》——象那些大师们的真正典范之作一样，将永远在苏维埃艺术的金色宝库中立于不败之地。

而我感到幸福的是，我是谢辽莎·普罗柯菲耶夫少年天才暴风雨般成长的见证者，并且在谢尔盖·谢尔盖维契的漫长一生中同他保持着亲密的友谊。

原文写于1954年夏季

译自《普罗柯菲耶夫资料、文献、回忆录》1961年莫斯科版

谢尔盖·普罗柯菲耶夫

Д.肖斯塔柯维契

谢尔盖·谢尔盖维契·普罗柯菲耶夫的名字同音乐生活联系在一起几乎占据20世纪整个上半叶。他从900年代初就发出的朝气蓬勃的声音，后来延续了整整五十年。这些年来音乐生活中出现的一片杂乱的喧嚣，并不能遮盖普罗柯菲耶夫嘹亮的声音，因为他的创作活动既炽烈旺盛，又富有成效。

他早先踏入作曲界，走的就不是一条因循前人的旧马熟路，而是一条得到青年作曲家们热烈同情的勇于革新的复杂

道路。他那伟大的天才、磨炼得极其娴熟的技巧、精细的风格感以及对俄罗斯音调的天赋感情，使他的创作从一开始就引起社会的集中注意。普罗柯菲耶夫的创作不允许人们置若罔闻。他那些初期作品引起的争论，随着他每个新作品的出现而与日俱增，并且越来越尖锐化，越来越广泛地吸引着各阶层听众、音乐家和批评家们的关注。普罗柯菲耶夫是个具有天才创造力的人，他善于在围绕他的作品展开激烈争论中发现那种正义的、值得珍视的东西，善于冷静地和注意地听取各方面的意见，甚至是一点最小的意见。普罗柯菲耶夫从不会为有时碰到可悲的失败而气馁、而消沉，同样也从不会随着他的创作取得愈来愈大的成就而自高自大、自我安慰起来。他是一位严于要求自己的艺术家，他在发现自己的作品的缺点方面有惊人的能耐，因而往往在创作新音乐的同时，把早就写好的经过多次演出的作品再拿来斟酌推敲，使之更趋完善。

然而普罗柯菲耶夫并非盲目屈从于批评的人。他那创造性的意志力很强，他认为不应作任何修改的作品，是一定要勇敢地坚持到底的。比如他的歌剧《谢苗·柯特柯》，第六、第八和第九钢琴奏鸣曲，第六交响乐，尽管当时批评激烈，可是他并没有改动这些作品中任何一个音符。当然也有这种情况，普罗柯菲耶夫在听取批评之后，可以两次、三次地回到这部作品上来，为了给它以根本改造。他的大提琴协奏曲就曾三次易稿，第四交响乐、小交响乐以及其它一些作品也有同样的情况。

普罗柯菲耶夫的天才创作涉及音乐艺术的所有体裁。他历时45年的卓越的创作活动，共写了130多个opus（编号作

品），其中包括八部歌剧，七部舞剧，七部交响乐，十部器乐协奏曲，30多部交响组曲和声乐-交响作品（清唱剧、大合唱、交响诗、叙事曲），15首各种器乐奏鸣曲，几首器乐重奏，大量的钢琴小品与浪漫曲，为戏剧与电影写的音乐还不算在内。

要赶得上创作这么多作品，并且其中大多数被永久纳入俄罗斯音乐艺术的宝库，那是需要有异乎常人的工作能力的。普罗柯菲耶夫努力培养自己的高度责任感，能够理想地组织自己的劳动。他每天都创作，甚至在医生坚持建议他休息的日子里也要创作。他不能一天没有创作，如果让他丢开创作去“休息”，这对他简直是最痛苦的事。

普罗柯菲耶夫的劳动纪律实在令人惊叹，他往往同时要写几部作品，很多人都会感到这是难以想象的。比如他在写第六交响乐的同一个时期，还要写交响乐队用的《节日颂诗》，大合唱《繁荣吧，强大的祖国》，无伴奏小提琴奏鸣曲，另外，还要为第四交响乐做修订工作。少先队组曲《冬日的篝火》是与大提琴奏鸣曲、交响乐队用的普希金圆舞曲还有舞剧《宝石花的故事》的钢琴谱同时创作的。

我们苏维埃作曲家要学习普罗柯菲耶夫的地方很多，可是首先我们应该培养自己具有他那种高度的工作责任感与他那种理想的劳动纪律。在这方面，普罗柯菲耶夫将永远是激励我们前进的榜样。

× × ×

普罗柯菲耶夫创作的主题内容异常丰富多采。在这个方面达到真正的繁荣期是在他回到祖国之后。普罗柯菲耶夫在自己的作品中歌颂的一系列英雄人物由于那些新的卓越的

名字显得更加丰富，而主题的宝库则由于人类社会具有新的、崇高的理想而敞开得更加宽宏。体裁的多样化（歌剧、舞剧、交响乐、清唱剧、器乐小品、歌曲）由于新的主题内容变得更加绚丽多姿，普罗柯菲耶夫汲取的主题内容既涉及俄罗斯人民的英雄的过去，也涉及我们现实的伟大的今天。他一方面通过自己的作品勇敢地、正确地并以极大的爱歌颂了俄罗斯的军队、俄罗斯的人民以及他们的历史人物：象歌剧《战争与和平》（根据Л.Н.托尔斯泰的同名小说），大合唱《亚力山大·涅夫斯基》（包括那首爱国主义歌曲《起来，俄罗斯人》）和为电影《依凡雷帝》写的音乐。另一方面，他那些献给我们现实的伟大的今天的作品也正在高奏爱国主义的凯歌：象大合唱《干杯》、清唱剧《保卫和平》、大合唱《繁荣吧，强大的祖国》、第七交响乐和歌剧《谢苗·柯特柯》（根据B·卡塔耶夫的小说《我是劳动人民的儿子》）。普罗柯菲耶夫为俄罗斯故事找到许多优美的音乐音调，童话世界一直深深为他所陶醉，青年时代是如此（《老祖母的故事》），一生中最后度过的岁月也是如此（《宝石花的故事》）。

苏联儿童应该特别感激普罗柯菲耶夫，因为在苏维埃作曲家中，再没有谁给儿童写过这么多优美的作品。我们只要提到童话《彼得与狼》、少先队组曲《冬日的篝火》、钢琴套曲《儿童音乐》、清唱剧《保卫和平》中的学生歌曲《我们不要战争》与歌曲《和平鸽》就够了，当然其它还有很多。

大艺术家的睿智与良心帮助普罗柯菲耶夫深入到他周围的生活中去，了解人们多种多样的感情，发现用来描述他们

的鲜明而且印象深刻的主题。他曾以无与伦比的天才通过自己那些极度音响的戏剧性紧张度写过人类蒙受苦难的场面，如歌剧《谢苗·柯特柯》中的火灾场面、歌剧《战争与和平》中的安德烈之死的场面与舞剧《罗密欧与朱丽叶》中第二幕的终场与朱丽叶之死的场面。也曾以巨大的热情与爱写过象歌剧《战争与和平》中的抒情场面、歌剧《谢苗·柯特柯》中索菲娅与谢苗的二重唱、舞剧《灰姑娘》中王子与灰姑娘的场面、舞剧《罗密欧与朱丽叶》中在神父劳伦斯禅房里的场面与分手前惜别的场面以及清唱剧《保卫和平》中的摇兰曲。歌剧《战争与和平》中的英雄主义场面（如《波罗金诺》一场），大合唱《亚力山大·涅夫斯基》中的终曲与《战争结束的颂歌》的声响是多么宏伟壮阔。而歌剧《修道院里的订婚仪式》中的几个著名场面、《基谢中尉》中的有些场面与个别舞剧场面则不时散发出闪光的幽默味。

普罗柯菲耶夫所有这些主题内容各不相同的作品在写法上又都带有如此个性鲜明的笔迹，难怪在音乐生活中出现象普罗柯菲耶夫旋律、普罗柯菲耶夫和声、普罗柯菲耶夫终止式与普罗柯菲耶夫配器这一类名词述语，也就不足为奇了。

所有这一切只能说明一个问题，就是普罗柯菲耶夫给俄罗斯音乐文化作出了巨大的、无可估量的贡献。他不愧为一位发展俄罗斯音乐古典作家的伟大泰斗——格林卡、莫索尔斯基、柴可夫斯基、鲍罗金、里姆斯基－柯萨柯夫与拉赫曼尼诺夫——的创作遗产的天才作曲家。

原文写于1956年2月3日

译自《普罗柯菲耶夫资料、文献、回忆录》

伟 大 的 同 胞

Э. 基列尔斯

我第一次听到谢尔盖·谢尔盖维契·普罗柯菲耶夫是1927年在敖德萨。他那作曲家-钢琴家的风度使我毕生难忘。坐在钢琴面前的高大身躯，特别是普罗柯菲耶夫独一无二的、无与伦比的“敲击式”的演奏风格，直到现在我还记忆犹新。他当时演奏的是自己的钢琴作品——《老祖母的故事》、《瞬间幻想》、作品12号中的小曲和奏鸣曲……

1935年。敖德萨音乐学院大厅。普罗柯菲耶夫为我们这批学生演奏，真是一件大事（访问敖德萨的著名艺术家们往往都来看我们）。谢尔盖·谢尔盖维契同一个学生用两架钢琴演奏了舒伯特的圆舞曲和他自己的一些作品……又是个难忘的印象……

这是我青年时代的两次瞬间回忆。此后到莫斯科，30－40年代，我们可以经常见到谢尔盖·谢尔盖维契，并且听到他那些新的美妙的创作。这是普罗柯菲耶夫创作的最紧张阶段，这段时间他创作了许多卓越的作品。其中每一首都曾引起演奏家们的很大注意。记得1942年第七钢琴奏鸣曲问世时，我们大家都以极大的兴趣向这部了不起的作品猛扑过去。我练这部奏鸣曲时还是用的校样——兰纸白音符。即使我已经离开钢琴，那种不正常的音符模样还要在我眼前停留

很久……

1944年谢尔盖·谢尔盖维契要我首演他新写的第八奏鸣曲。从事这项工作简直使我心向神往。第八奏鸣曲是一部要求用巨大的情绪紧张度去演奏的深刻作品。它以其发展的交响性、紧张度与宽广度、抒情插部的诱惑力而感人至深。

为了不得不用手稿来练这首奏鸣曲，那时我经常到谢尔盖·谢尔盖维契在莫社斯基大道的住处去工作。我只能粗略地弹个大概给他听，而谢尔盖·谢尔盖维契则一边指点我，一边校正乐谱。有时他自己坐到钢琴前，倒不一定把全部织体都弹出来，而是要我了解——他想从演奏家那里听到的首先是些什么。

我必须同谢尔盖·谢尔盖维契接触还有一个缘由，就是为了上演他的第三钢琴协奏曲。这些接触给我留下了最珍贵的记忆。

普罗柯菲耶夫生性就善于发现新事物。谈到普罗柯菲耶夫这种不可缺少的个性特征，我不禁回想起这么一件事：有一次，谢尔盖·谢尔盖维契就音乐创作的命运问题发表了非常深刻的见解。他谈到两种类型的作曲家时说：一种是"象驴一样的作曲家"，而另一种则是能够产生许多萌芽状态的新东西的作曲家。普罗柯菲耶夫用自己的创作继承了新的道路，并且为当代音乐开辟了新的境界。我们这些演奏者经常可以发现他这位革新者的作用。普罗柯菲耶夫这一见解的真谛还在于提醒我们这些演奏者走向创新的道路。

普罗柯菲耶夫的音乐最值得珍视的一点就是他的抒情性。可它往往又藏在他那些作品的隐秘的深处。我以为把它比作山花是合适的。一旦我们发现了它，一定会为它的芳香

与绚丽而感到惊叹不已。

普罗柯菲耶夫的创作是世界文化的财富……谢尔盖·谢尔盖维契·普罗柯菲耶夫逝世一周年的忌辰，我正好在巴黎。1954年3月5日晚上，法国音乐界的杰出代表人物聚集在加伏大厅，为了纪念这位伟大的作曲家，晚会进行得非常诚挚，非常亲热。

先由著名法国演员致感情丰富的纪念词，许多法国作曲家在纪念词上落了款。然后举行音乐会，演奏普罗柯菲耶夫的作品——浪漫曲、四重奏、钢琴小品。我也参加了这场音乐会演出。那些赠给我们伟大同胞的珍贵纪念品更使我无比激动。

原文写于1959年

译自《普罗柯菲耶夫资料、文献、回忆录》

苏维埃音乐的道路

普罗柯菲耶夫

关于目前需要创作什么音乐的问题，使许多苏联作曲家为之激动。我关注这个问题是近两年的事，现在我认为必须进一步去解决它，这是毫无疑问的。

首先需要创作大音乐，无论是思想内容还是艺术技巧，其充实的程度都要能同我们这个大时代相适应：这种音乐首先应该推动我们自己沿着继续发展音乐形式的道路前进；国

外的情况说明，它是确实存在的。遗憾的是，对当代苏联作曲家说，固步自封的危险却还很现实。

然而，作曲家在着眼大音乐的同时，应该考虑到这样一个事实，在苏联同音乐打交道的是亿万群众，而他们从前或者对音乐完全是外行，或者同音乐很少接触。当代苏联作曲家理应关心他们和他们的干部。

我把这里所需要的音乐叫做“轻-严肃音乐”，或者叫做“严肃-轻音乐”。探索这种音乐所需要的语言并不那么简单。首先它要求旋律性强，并且这种旋律又要纯朴而易于理解，既不能落于陈腔烂调的套子，又不能搞成平淡无味的进行。诚然，作曲家中许多人只要下功夫，委实无论什么旋律都能写得出来；可是要为规定任务写作某种旋律，仍然是比较困难的。至于说到写作技巧和陈述风格，那末它应该简单明了而又不一般化。单纯不能看成老一套的简单，而应理解为创新的纯朴。作曲家要做到这一点，必须事先能够解决与大音乐有关的问题，并且掌握表现新和纯朴所需要的足够技巧。

如果现在有人问我，我是怎样区分我自己的作品的？那么，联系上面谈到的问题，我把我的交响乐、《交响歌》、《在德涅泊河上》以及其它一些列入第一类；这些东西按照它们的陈述风格说，绝对不能看成过了时的，甚至可以作为一切进步音乐家的规定任务。

列入第二类的是《基谢中尉》与《埃及之夜》（我曾把它们改编成交响组曲），还有我正在为莫斯科广播委员会写的集体农庄歌曲。

原载一九三四年十一月十六日《消息报》

译自《普罗柯菲耶夫资料、文献、回忆录》

作曲家在剧院里

——同普罗柯菲耶夫的谈话

——你是把戏剧配乐放在什么地位的？

——很简单。生活中存在“去听歌剧”同“去看戏”两种说法是不无理由的。作曲家不能要求戏剧配乐起到歌剧或者舞剧的作用。戏剧配乐应该出现在戏需要它加强印象的地方，而不应该出现在戏不需要它的地方。此外，音乐在任何情况下都不能喧宾夺主，使听众听不到台词。因此，当我为某剧院写音乐时，首先得了解剧场的特性，并且为能把乐队放在台下而高兴。

还有一个重要的特点。听众是专门为听音乐才到歌剧院或者舞剧院或者音乐厅去的。可是看话剧的观众对音乐并不一定感兴趣，对他们来说，音乐不过是戏剧的伴奏而已。也就是说，音乐在戏里不需解决专门任务，只要起到伴奏的作用，并且首先要考虑到这些不大内行的听众，使他们易于理解。假如作曲家能少用几支旋律，却又多次重复它们，使观众看完戏之后能哼上几句，那是再好不过的。为一部戏写不多几支可是非常鲜明的旋律，比写上许多不鲜明或者不容易得到效果的旋律要好得多。

——你的戏剧音乐形象是怎样产生的？

——要我为一部话剧或者一部电影写音乐，我总不会那

末很快就答应，即使我了解它的内容；我一定要花 5 到10天时间去“看戏”，也就是去看戏中角色的性格，这些角色在情绪上的图解，以及戏剧情节的图解。同时考虑音乐，并且往往先产生几个最主要的主题。当我说了一声“好”，在我的头脑里已经有了最主要的主题材料时，我立即就开始准备工作。

——你对戏剧家与导演有些什么要求呢？

——我很喜欢戏剧家或者导演对音乐提出具体要求，换句话说，当他们对我说：“这里我要 1 分15秒音乐”，或者“这里给我写悲哀柔和的音乐”，我认为这对我很有帮助。这些要求对我所以如此重要，因为只有这时我才知道这位非音乐家在这种情况下想的是什么，更确切说（因为我们的戏剧家与导演中许多人都是很通晓音乐的），一位完全脱离音乐的戏剧作者在需要音乐时会想些什么。这之后我写起音乐来，就比导演与戏剧家一言不发仅凭我这个音乐专门家的观点去写要容易得多。换句话说，第一种情况可以听取比较多方面的意见，当然可能出现我的观点同戏剧家与导演的观点不一致的困难（他们之间也可能有某种分歧），可是这并不可怕。

——关于你这些对创作戏剧音乐有实际贡献的经验还想说些什么呢？

——从音响学观点看，剧场往往不考虑乐队的音响。有这种情况，舞台上传出来的讲话声很好，而乐队却不是大声喧闹，就是听不到声音，或者音响很不平衡。剧院里出现这种乐队大喊大叫特别可恶，我想还不如没有的好。这种乐队大吹大擂不仅来自剧院建筑没有很好考虑音乐的音响，往往

也来自乐队本身，包括它们的数量和质量。作曲家应该牢牢记住，为交响乐队写作，有40到60把弦乐器来同2支小号抗衡。而这里能同2支小号抗衡的弦乐器只有8把，最多不过15把，因而小号显得特别吵。所以重要的是，作曲家在写音乐之前，要到他将要工作的剧院走一趟，看戏时仔细发现乐队配器的优缺点，——这样可以帮助他掌握剧场特点，甚至鉴定个别音乐家的特点。如果这个剧院的单簧管在艺术上不特别强甚至有没有他反正一样，那末你就不要为单簧管写难的经过句。

这样了解乐队和剧院的条件，可以使乐队强奏不致失去平衡或者大声喧闹；也可以比较容易获得不致于压过演员说话的弱奏，特别是如果乐队可以放在台下，加上挡板或者撤离舞台。

原载1936年第8期《剧院与戏剧》杂志

译自《普罗柯菲耶夫资料、文献、回忆录》

旋律会不会枯竭

普罗柯菲耶夫

谢尼亚·海金写信给《少先队》杂志问：音乐这样发展下去，会不会有这么一天，全部旋律、全部乐音组合一概用完？

的确，现在写了这么多音乐，将来还要长久地一直写下

去，似乎可能出现这样一种情况，再也想不出任何新旋律，那就不得不去重复那些古老的东西了。

现在让我们对旋律结构如此简单的排列组合进行一次检验吧！为了说明问题，我们可以先拿下象棋为例，因为我相信《少先队》的大多数读者都玩过象棋，并且我也喜欢玩象棋。我认识一位象棋家，他想写一本能够很好地应付任何局面的棋道书。那末我们看看，会得到什么结果吧。一开始白棋一方8只各不相同的兵可以走一着或者两着，有4只马又有不同走法，总共有20个可能性。当黑棋一方在任何情况下回敬时同样也有20个可能性；如果走到第二个回合，白棋就有20×20＝400种不同走法。黑棋则有400×20＝8000种不同走法。

这样走下去，只要到第四个回合，白棋就有6千万种走法，可是我们却可以说，这一局棋还没有开始呢！因此，这本书也只好到此为止了。

那末在音乐方面又会出现什么情况呢？我们写一支旋律，可以从任何一个音开始，也可以选择任何一个音作为第二个音，其中包括该音向上一个八度和向下一个八度的每一个音。向上一个八度有12个音，向下一个八度同样有12个音。如果再加上我们开始用过的那个音（因为在旋律里是可以重复用音的），那末我们在安排这支旋律的第二个音时就有25种变形，在安排第三个音时就有25×25＝625种变形。

现在我们设想一支旋律，并不需要特别长，就算八个音吧。这支旋律能提供多少个变形呢？25同25连乘六次，换句话说，也就是25的七次方。总共有多少个排列组合呢？拿出笔和纸来算一算就知道了，将近60亿种可能性。我并不想

说，从我们的排列中可以得出60亿支旋律；而是作曲家从存在的6亿种组合中选择他所要写出旋律的可能性是非常大的。

然而这还不是事物的全部。要知道音是有各种不同长度的，并且节奏可能完全改变旋律的面貌。此外，和声、衬腔以及伴奏同样可以赋予旋律以全然不同的性格。因而应该说，为了充分利用提供的一切可能性，60亿还得自乘多少次呢！

有一种情况也是很有意思的，就是人类的听觉经常在起变化。几百年前人们喜爱的东西，现在听来可能变得平淡无味，相反，以前认为不成其为旋律的，经过几百年后，却成了优美动人的旋律了。

大概《少先队》的读者中有很多人看过电影《亚力山大·涅夫斯基》吧。这部电影的配乐是我写的。谁看过这部电影都会记得，条顿十字军在冲锋时唱着天主教圣咏的镜头。因为事件发生在13世纪，我首先感兴趣的是当时天主教徒唱的是什么歌。我从莫斯科音乐院图书馆里得到一本书，其中有几个不同世纪唱过的天主教歌曲。可是怎么搞的，这些音乐对我们是如此的格格不入，把它们用到电影中来又会得出什么效果呢？毫无疑问，十字军在走向战斗时，唱着这样迟钝的歌，实际上在我们现在的听觉上也只会产生一种冷漠的印象。结果我只得抛开它，去为十字军创作另一种音乐，而这种音乐，按照我们当今的观点，却可以反映得更好些。

我们还可以从一系列古典作曲家中找到相反的例子——从前认为音的组合是非旋律的，后来却成了优美旋律的例子。比如贝多芬创作的旋律，在当时是如此之新，以致许多

同时代人都说："这个聋老头听不到他写一些什么东西"。其实贝多芬倒是个未卜先知，他的旋律在他死后100年给我们提供多大的享受啊！瓦格纳、李斯特以及其他杰出的作曲家也都一样。因此，以前认为非旋律而被否定的东西，将来是可能成为卓越的旋律的。

扩充音乐还有一个可能性。要知道音阶不是一成不变的，我们现在用的音阶一般说是200年前巴赫创始的。巴赫之前的音阶，尽管同现在有相似之处，可是就因为有这么点不同，运用它的可能性就没有这么大。

最近一个时期，音乐家们常常产生这样一种想法：难道不能把目下的音阶再向前发展一步吗？苏联学者奥戈列维茨在这方面下的功夫是有意义的，他提出一个八度不要一分为12，而要一分为17。他这种想法不是偶然的，而是对我们现在通用的音阶和东方各民族使用的某些音阶经过长期而且详细的研究之后得出来的。他一开始造了架簧片小风琴，后来又造了台钢琴，都是由17个音组成一个八度的。并且为了方便会弹钢琴的人比较容易学会这种新乐器，他采取了把每个黑键横断一分为二的做法。

现在还难以预测，奥戈列维茨的发明能否流行起来，但是只要演奏一下他的乐器，就会肯定，他所使用的音的组合比我们用的12音音阶要好得多。当然如果这种乐器一旦被采用，也不要设想它将会取代我们现在的钢琴，因为直到今天为钢琴写了多少好音乐，并且谁也不愿意丢开它们。我们可以让这两种乐器同时并存嘛，那时为旋律开辟的新天地不是更大吗？

所以我们不必发愁，唯恐有朝一日再也写不出新音乐，

只能去重复那些已往写过的东西。要是我们考虑问题头脑总是这么直来直去，将来类似这样威胁我们的烦恼就更多啦。例如，太阳总有一天要熄灭，地球总有一天要完蛋，还有太阳周围的星球，将来可能再不是什么行星，而是一些冰冷的坟墓等等。你想这是多么可怕呀！

你们为什么要为几亿年以后的事担心呢？你们应该懂得更好地喜爱今天的好音乐。那末究竟什么是今天的好音乐呢？不是那些今天一听就喜欢，可是到明天就不想听的流行歌曲，而是植根于古典作品和民歌的音乐。要是你再问，为什么古典音乐与民间音乐是今天的好音乐呢？我可以说，因为它们已经流传了几十年甚至几百年了，人们过去喜爱它们，现在照样喜爱它们。

原载1939年第7期《少先队》杂志
译自《普罗柯菲耶夫资料、文献、回忆录》

谢苗·柯特柯

普罗柯菲耶夫

以苏联的题材写一部歌剧可不是一项简单任务。这里出现的人物、感情和生活，一切都是新的，因此需要采用许多特殊的表现手法，这些手法对于古典歌剧说，可能是不适合、甚至是格格不入的。如果认为连斯基的咏叹调或者依戈王的咏叹调是柴可夫斯基与鲍罗金的歌剧的自然组成部份的话，

那末，我们可以断言，不是那么灵巧的作曲家写的农村苏维埃主席的咏叹调，听众可能会感到莫明其妙的。同样，政委在拨电话号码时居然唱起宣叙调来，也一定会令人产生一种握手握到肩头上去的感觉。

我早就想写一部苏联歌剧了，可当我还没有从观点上解决应该如何去完成这项任务之前，是不会下决心去着手这一工作的。要找到适当的题材也不那末容易。那些庸俗而不自然的、呆板的或者毫无教育意义的，或者相反，过于教训人的题材是不值得采用的。我向往的是这么一批新人以及他们在新的环境中自然流露出来的热情、爱憎、欢乐与悲伤。

在这方面使我感兴趣的是瓦林津·卡塔耶夫的中篇小说《我是劳动人民的儿子》，其中综合着各种极其矛盾的因素：有青年人的爱，也有对旧世界代表人物的恨，有斗争的英雄主义，也有遭到损害流下的眼泪，还有乌克兰幽默特有的趣味。卡塔耶夫笔下的人物是绝对活生生的，这是最主要之点。他们活跃在小说里，高兴、生气、喜笑——这正是我想表现的生活，因此我选定卡塔耶夫的小说作为我写歌剧《谢苗·柯特柯》的蓝本。

听众到音乐厅来目的是听音乐。要是他到歌剧院来想的就不只是听音乐了，他还要看舞台上发生的一切。因此要让舞台动作一直进行下去，这一点很重要。舞台上静止的时刻是最危险的时刻，当然这可能对音乐很好，可是剧场里的观众却感到非常枯燥，因为他们的眼睛没有东西可看。我写这部歌剧时是考虑到舞台进行的，连一分钟也不让戏剧动作停顿下来。那末又是怎样对待咏叹调的呢？咏叹调的地位在歌剧中是最合法的：他既给作曲家以发展宽广旋律的可能性，

又方便歌唱家表现自己的歌喉。可是如果全长五分钟的咏叹调（在舞台上五分钟就算久的了！）舞台上除歌唱演员有时抬一抬这只手，有时抬一抬那只手之外，什么事情也不发生，又会怎么样呢？根据这个观点我把咏叹调分为两种类型：连斯基的咏叹调是属于第一类的例子，这段时间的确什么也没有发生；属于第二类的例子可以举塔基亚娜写信的场面，这首咏叹调是如此长大，几乎占了整整一场。问题在于，尽管写信一场没有多少外在动作，可是戏剧性的情节却是非常充实的，因而我们的目光不可能离开舞台，也完全不会感到这首咏叹调太长。我希望我的歌剧咏叹调列入第二类。当然这比较困难，并且有时需要以带唱的场面来代替咏叹调，虽然这些唱本身不是咏叹调，然而却给歌唱提供了不少可能性。

合唱部分也是一样：当八十或者一百人合唱时什么情节也没有，这种舞台上的停滞状态我是害怕的。为了防止这种情况发生，我尽量把某个场面叠在合唱上面，由于这样的联合，舞台上的静态也就摆脱开了。

干宣叙调我是避而不用的，这是歌剧中最少趣味的因素。在比较富于表现力的场合我力求让宣叙调写得好唱些，我们可以称之为旋律化的宣叙调。在比较“事务性的”地方我又让它变成有节奏的说话声。歌剧中说话的传统是很古老的：莫扎特的咏叹调与重唱中就经常夹杂说话的场面。然而我应该说明，歌唱中夹杂说话并不一定都很舒服，因此我宁愿采取有节奏的说话，它有点类似非音调的宣叙调。在每个具体情况下，我又比较细致地注意歌唱与说话之间过渡得自然。要是这方面做得成功的话，听众甚至尚未觉察其中的过

渡，而过渡却已经完成了。

我认为旋律因素是音乐作品中最主要的组成部分之一，所以我特别注意《谢苗·柯特柯》的旋律方面。任何旋律都可能很快记住的，如果它的曲折线条能使人联想起什么，如果这支旋律是根据早已存在的范例写出来的话。相反，要是这支旋律的曲折线条全是新的，它们初听起来并不那么旋律化，那末这支旋律只有在听过几遍之后才能掌握。还有，如果一部歌剧中只有很少几个动机，可是其中每一个动机却又不断重复好几遍，听众就会记得住它们并且可以把它们带回去。如果动机很多，听众接触一个丢一个，什么也记不住，那就只能舍丰富而取贫乏了。这样的例子可不少，比如：长期以来听众对瓦格纳的《众神的毁灭》一直有意见，认为这是无旋律的玩笑，其实旋律一个接一个，不是没有而是太多了。《欧根·奥涅金》首演之后，听众也只赏识格列敏的咏叹调与特里葵的分节歌……

尽管一部歌剧采用人们熟悉的旋律进行，并且多次加以重复，比采用新材料容易记忆，非常“占便宜”，可是我宁愿坚持反其道而行之，旋律要尽可能出新，而且数量要尽可能增多。要是这种音乐第一次听来较难接受，那末就让听众一而再、再而三地多去听几遍吧！当他们每次听过之后总会发现某些新的东西，比刚听第二次就说：“我已经都知道了，再不值得多听”要好得多。

题材是新的，生活是新的，因此用来表现这些题材与生活的手法也应该是新的。如果为了听众便于掌握歌剧中的新东西而提请他们注意某些有关事宜，那是不应该有什么抱怨的。

最后我想说明，斯坦尼斯拉夫斯基剧院的全体同志非常关心和爱戴《谢苗·柯特柯》的上演，并且为作者体验生活和构思作品提供了一切方便。

原文写于1940年斯坦尼斯拉夫剧院上演这部歌剧的前夕。

译自《普罗柯菲耶夫资料、文献、回忆录》

艺术家与战争

普罗柯菲耶夫

一九四一年夏，我和妻子来到莫斯科近郊克拉托夫的一座别墅住了下来。在那里我正在写《灰姑娘》，这是列宁格勒基洛夫歌舞剧院预约的。六月二十二日，一个晴朗暖和的早晨，我正坐在写字台前，突然妻子惊惶不安地跑来问我，听说“德国人进攻我们了，正在轰炸城市，不知是否属实。”这消息使我们茫然不知所措，我们决定去找离我们不远的谢尔盖·爱逊什坦。不错，这消息是确实的。一九四一年六月二十二日法西斯侵入苏联，全体苏联人民奋起保卫自己的祖国。每一个人都要迅速为这一斗争作出贡献。作曲家们对发生的事件第一个反应自然是：创作雄壮的歌曲和进行曲，把它们直接拿到前线去唱。我写了两首歌曲与进行曲。这些日子我决定把托尔斯泰的小说《战争与和平》构思写一部歌剧。这部小说是描写一八一二年俄罗斯人民同拿破仑大军作战，

并把拿破仑军队赶出俄罗斯国土的，现在对谁都会感到特别亲切。我很清楚，应该把这些情节作为歌剧的依据，主要角色娜塔莎·罗斯托娃、安德烈·保尔康斯基、彼埃尔·别祖霍夫、瓦西里·杰尼索夫的命运是同这场战争紧密相联的。艺术事务委员会对我的计划很感兴趣，并且就这部歌剧订了合同。

法西斯空军很快侵入莫斯科上空。我们的住地离莫斯科只有五十分钟火车路程。当然这个别墅地带不是他们攻击的目标，但是夜里敌人的飞机经常在我们头上嚎叫，寻找目标的照明弹闪闪发亮。苏联的驱逐机也在这里出现。有时不知在什么地方掉下一架满载炸弹的德国轰炸机，立即发出震天动地的响声。探照灯一条条雪白明亮的光带划过夜空，它们和驱逐机打出的绿色信号弹，加上德寇放的照明"灯"，交织成一幅恐怖的图画。

一次，我到莫斯科去，艺术事务委员会通知我，决定把一批艺术工作者撤到高加索的那尔契克城。八月初，我们几位作曲家和莫斯科音乐学院的教授以及家属分乘四节车厢一道出发，三天之后我们来到那尔契克。这座小城，建设在高加索山麓，有美丽的公园，可惜在前不久被法西斯破坏了。地平线上崛起的山脉，亲切地欢迎我们到来。这为我们创造了工作必要的条件。在这里我写完了交响组曲《一九四一年》，它分三个乐章：《参战》、《夜》、《为了各民族兄弟友谊》，反映几桩发生的事件。后来又以这首组曲为基础，为电影《乌克兰草原游击队》作了配乐，完成于一九四二年十二月。在那尔契克我还写了歌剧《战争与和平》六个场景，其中可以看到小说中几个主要角色的和平生活，他们的

笑和泪，心思和理想，绝望和痛苦。

地方行政机关对我们外来的作曲家小组（其中包括米亚斯柯夫斯基、亚·亚列山大罗夫、沙波林等）非常重视。在卡巴尔达共和国首都那尔契克，保存着卡巴尔达各种民歌资料。有一本还是塔涅耶夫记录的。艺术委员会主席对我们说："你们挑选吧，我们有出色的素材，可谁也没有用过，如果你们在那尔契克停留期间能把这些素材加工成作品，你们将成为卡巴尔达音乐的创始人"。事实就是这样，素材既原始又新颖，可在我们的创作中却很少采用。米亚斯柯夫斯基很快完成了第二十三交响乐的草图。我的脑海里正构思一首弦乐四重奏。起初我想，如果把这些新颖而且很少为人们触及的东方民间音乐同最古典的形式弦乐四重奏结合起来，可能会得出有趣而意外的结果。可当我一经着手写作，又产生另一种想法：卡巴尔达，从欧洲音乐观点看，原始民歌除外，是个很不发达的地方。一旦我把四重奏写好了，在那尔契克恐怕不会有人理解，也不会得到应有评价的。但是当我把这个疑问诉诸艺术委员会主席时，他真是个眼界宽阔的人，立即安慰我说："写吧，你怎么感觉就怎么写吧；假如我们现在听不懂你的四重奏，我们今后一定会给以正确评价的"。

我想插一句话，自从法西斯闯入那尔契克那时起，这个精明能干的人就参加了游击队，后来在一次袭击法西斯交通的战斗中牺牲了。

和我们一起到那尔契克的还有好几位艺术家与戏剧表演家，他们以聂米洛维契-丹钦柯为首，此外有卡恰洛夫、莫斯克文与克尼皮尔-契诃娃，后者虽已年迈，但仍不失一位大表演家的艺术魔力。（顺便提起，一次休息，克尼皮尔-

契河娃曾叫我和她们玩过牌，这是她同契诃夫经常玩的，我也懂契诃夫玩过的那种牌）音乐家们同戏剧表演家们在那尔契克剧院举行过好几次音乐会。我们还经常到医院去为红军伤病员演出，他们准备在恢复健康后重返前线。一九四一年秋，我们全体从那尔契克转移到格鲁吉亚的首都第比利斯。我从前在第比利斯呆过，可现在展现在面前的是许多新的高大建筑物，离古老的教会庭园不远，在库拉河畔的小山上，还修建了一个风景如画的独特的植物园。

战时第比利斯文化生活开展得很好。剧院音乐厅吸引着许多听众。我曾到格鲁吉亚话剧院看过莎士比亚的《奥赛罗》，这是大师的手笔，尽管我听不懂格鲁吉亚语，留下的印象却是强烈的；我也曾到格里鲍叶道夫俄罗斯话剧院看过巴尔扎克的《后娘》与塞里丹的《诽谤的教育》；在歌剧院，除看过格鲁吉亚作曲家创作的歌剧外，还看过俄罗斯与西欧古典作家的歌剧。歌剧院的长处在于首次上演了不少新作。歌剧院每周都有交响音乐会。我记得的节目有：贝多芬的第九交响乐，柴可夫斯基的第五交响乐，斯克里亚宾的《狂诗》，肖斯塔柯维契的第五、第七交响乐。在这里还首次上演了米亚斯柯夫斯基的第二十二交响乐-叙事诗，取得很大成功。我指挥演出过一次个人作品音乐会，节目中有舞剧《罗密欧与朱丽叶》的两个组曲，开过两场钢琴音乐晚会，还在电台演播一回。

在第比利斯，我的主要工作是完成歌剧《战争与和平》。我写了俄罗斯人民的斗争，他们的苦难、愤怒、英勇，以及他们在击退一八一二年入侵俄罗斯的敌人中取得的胜利。塑造了俄罗斯统帅库图佐夫、游击队首领瓦西里·杰尼索

夫、农民吉洪·谢尔巴蒂、“消灭过不少敌人”的女村长等人物。在具体写到上述各个角色的场景时，我特别强调在国难临头他们的意识与性格所发生的深刻变化。歌剧的脚本是我同米拉·门德尔松（普罗柯菲耶夫的妻子——译注）合作的。我们力求完整地保持托尔斯泰的风格与语言，在托尔斯泰原著对话不够用的地方，我们才根据原作的内容与作者赋予这些角色的性格作了某些补充。除托尔斯泰外，我们还翻阅过诗人-游击队员杰尼斯·达维道夫关于一八一二年的回忆录，和有关一八一二年战争的历史书。在第比利斯图书馆美妙的建筑里，我们研究了俄罗斯的文学、俚谚、俗语和一八一二年卫国战争时期流传下来的歌曲。歌剧音乐，除咏叹调与二重唱外，大量的是农民自卫军、士兵、哥萨克和游击队的合唱。全剧由五幕十一场构成。

在第比利斯我完成了三乐章的第七钢琴奏鸣曲，这首奏鸣曲一九三八年开始着手，后来曾获得斯大林奖金。

一九四二年五月，爱逊什坦邀我到阿拉木图去合作拍摄历史影片《依凡雷帝》。同天才的爱逊什坦一道工作永远是愉快的。我五月底动身渡过里海，经过长途跋涉，于六月来到卡札赫斯坦的首都阿拉木图。这里属于中亚西亚，离中国不远。城市街道宽阔，盛开着花的树分列两旁，有公园和美丽的歌剧院建筑，后者在山峦作为背景衬托下显得更加壮观。这时中央电影制片厂正在这里拍摄电影。导演、剧作家、作曲家和录音师们都在为创作歌颂俄罗斯人民历史的过去与英雄的现在的影片而紧张地友好合作。爱逊什坦准备拍《依凡雷帝》。他先让我熟悉这部影片的剧本，然后和我一起通观全剧，再详细而形象地告诉我，他需要的是什么样的

音乐。工作采取两种做法，一部分音乐要求在拍片前写出来，以便拍片时有所依据；一部分音乐，与此相反，需要在看过许多拍摄的材料之后再写，使它们更好地吻合有关镜头。每次我都把写好的音乐先演奏给爱逊什坦听，之后才录上胶片。爱逊什坦，不仅是一位天才的导演，而且还是一位有趣的舞美大师。他自己为影片的每一个镜头作了图解，仔细地推敲着布景、服装、化妆的每一个细节。除《依凡雷帝》外，我还为影片《柯托夫斯基》写了音乐，柯托夫斯基是一九一八年在乌克兰同德寇进行斗争的英雄。

还是住在第比利斯期间，我就在《文化与艺术报》上看过巴甫尔·安托柯里斯基写的《一个无名孩子的叙事诗》。我决定拿这首诗为戏剧男高音、戏剧女高音、合唱队与管弦乐队写一部大合唱。大合唱的基本内容是激动人心地叙述这个孩子的命运：法西斯打死他的母亲和姐姐，使他失去幸福的童年；心灵备受创伤的孩子逐渐成长，立志为国建立功勋；正是这个孩子，在德寇撤离他亲爱的城市时，炸毁了法西斯指挥官乘坐的一辆小汽车。孩子的名字与前途事后谁也不知道。可他那大胆的行为却传遍了后方和前线，鼓舞着大家奋勇向前。我想用音乐反映原诗中戏剧性的情节，使合唱获得强烈的戏剧性效果。我在写这部大合唱时，眼前总是浮现着被损害的童年，残忍的敌人，不屈不挠的英雄气概与迎接光复胜利的种种情景。

在卡巴尔达写的那首四重奏，受到各方面的热烈欢迎，有来自从中听到家乡歌调的卡巴尔达居民，也有来自严肃的批评界人士，使我吸取了有益的经验。我想用卡札赫民间音乐素材写一部抒情喜歌剧，这些新鲜优美的素材一直吸引

着我。我开始去熟悉卡札赫人民的艺术，听许多用卡札赫语唱的歌剧，看卡札赫话剧院的演出。在阿拉木图，我为歌剧《战争与和平》配完器，把一九四〇年根据塞里丹的《伴娘》写的抒情喜歌剧《修道院里的订婚仪式》作了修改，加进了新东西，列宁格勒基洛夫剧院同意上演这部歌剧。

一九四三年夏，基洛夫剧院邀我去乌拉尔的彼尔姆城，那时该剧院已经转移到这里并开始工作。彼尔姆城位于伏尔加河的主要支流卡马河岸的森林地带。我发现基洛夫剧院这个大单位竟被挤在该城歌剧院的一个角落里。要使布景适应这个规模不大的舞台，已经成为舞台美术设计师的一个难题。至于要那些来自列宁格勒剧院舞台的芭蕾舞演员“在这个鼻子尖上跳舞”，就更困难了。可是基洛夫剧院全体人员却以极大的兴趣甚至偏爱来克服这一切困难，同时彼尔姆居民也以同样的态度对待他们上演的每一台戏，对待这些戏的所有参加者。剧场经常客满，剧院门口每晚都可看到留恋忘返的人群，因为他们没有买到票。在彼尔姆最受欢迎的新作是阿·哈恰吐良的《嘎扬纳》，这是取材于亚美尼亚民间音乐与亚美尼亚现实生活题材写成的一部舞剧。

我到彼尔姆来是为了完成《灰姑娘》，这部作品自一九四一年夏搁下来以后一直没有动过。许多国家、许多民族都熟悉并且喜爱灰姑娘这个童话，它在阿法那西耶夫编的俄罗斯童话集里叫《黑姑娘玛莎》。舞剧的脚本是最有经验的脚本作者尼古拉·伏尔柯夫写的。

我在写《灰姑娘》的同时，为大合唱《一个无名孩子的叙事诗》配完器，还创作了一首四乐章的长笛奏鸣曲。我早就对长笛这乐器感兴趣了，并且我认为音乐文献中长笛用得

太少。我想让这首奏鸣曲奏出明亮晶莹而典雅的音乐。

我还根据自己的歌剧《谢苗·柯特柯》创作了一部交响组曲，内容是反映一九一九年他在乌克兰土地上同德寇进行斗争的；全曲由八个乐章组成。我从歌剧中选择材料的出发点是：既考虑到音乐要好，又考虑到要同今天我们和德寇斗争紧密配合。组曲叙述乌克兰一个村庄；它的劳动生活，嘹亮歌声；青年人在南方温暖的夜晚前来约会的樱桃园；德寇的入侵破坏了这个村庄的和平生活，使它变得恐怖起来；凶残的德寇抢劫财物，镇压群众，杀人放火；游击队员埋葬着阵亡战士的尸体；但该村庄并没有在敌人面前屈服，而是同他们进行着不可调和的斗争。最后一乐章《我们又回来了》，这个村庄终于摆脱了德寇铁蹄的蹂躏，重新获得了自由。

一九四三年秋，我从彼尔姆回到莫斯科。战争年代我曾到过高加索、中亚西亚、西伯利亚和乌拉尔的许多城市，到处都可以看到人们怀着一个共同心愿，就是为战胜敌人贡献出自己的一切。

在莫斯科音乐季期间，上演了组曲《谢苗·柯特柯》、大合唱《一个无名孩子的叙事诗》、长笛奏鸣曲、还有在阿拉木图与彼尔姆时写的《灰姑娘》钢琴曲集。当时这本集子才有13首小曲，按原计划总共是要写到二十首的。莫斯科大剧院开始分析《灰姑娘》，预计一九四四年秋首次上演。罗斯齐斯拉夫排舞，尤利·法耶尔指挥，维里亚姆斯设计舞美。

提起长笛奏鸣曲，小提琴家们对它都很感兴趣，不久我就同我们最优秀的小提琴家达维德·奥依斯特拉赫一道把它改为小提琴奏鸣曲。这项工作并不困难，因为，长笛部分显

然是可以适用于小提琴技巧的。长笛部分改动量不大，主要是标弓法（bowing）。钢琴部份可以不动。

顺便我又转而为小交响乐队写了一首儿童组曲，取材于我的儿童钢琴小曲集，作品第六十三号，由七段组成：第一段叫《早晨》，倒数第二段叫《黄昏》，我把整个组曲叫《夏日》。

为了庆祝五一节，米亚斯柯夫斯基、格里埃尔和我为铜管乐队写了几首进行曲，由彼特洛夫少校指挥通过电台播出。

现在我正在写三乐章的第八钢琴奏鸣曲，抒情性将是它的主要特点。在写第八奏鸣曲的同时，我还要写《罗密欧与朱丽叶》第三组曲，由六个乐章组成：1、罗密欧在喷泉旁，2、在维洛那广场，（后来改名清晨舞曲——译注）3、朱丽叶，4、乳媪，5、奥巴达（Aubada）（后来改名清晨小夜曲——译注）。6、朱丽叶之死。写完这部组曲之后，我就动手写第五交响乐，主题材料已经准备就绪。

译自《普罗柯菲耶夫资料、文献、回忆录》

人类勇敢精神赞

普罗柯菲耶夫

我把不久前完成的几部音乐作品献给了伟大的十月革命30周年。其中之一——为乐队写的《节日颂诗》——已经在

这一季度第一个交响音乐会上演过。第二个——根据多尔玛托夫斯基的诗写成的大合唱《繁荣吧，强大的祖国》——即将上演。

刚刚完成的无伴奏小提琴奏鸣曲，由于它的体裁特征以及其中发展了俄罗斯主题，同这个节日情绪也是相吻合的。我现在明确提出，把它交给几位青年小提琴家去齐奏，是某音乐学校的学生也可以。

列宁格勒爱乐乐队曾在姆拉文斯基指挥下演出了我的新交响乐——第六交响乐，这次出色的演出使我非常满意。我在从事这部交响乐写作时，力图表达的是我对人类精神力量的颂扬，这种力量在我们这个时代、在我们国家表现得如此鲜明突出。

我想根据使我深受感动的小说《真正的人》（Б·波列伏依著）新写成一部歌剧，也是为了献给苏维埃人及其勇敢精神的。这部小说是最近一个时期给我留下最强烈印象的文学作品。我认为作者的成功之处就在于：对主要角色作了深刻的心理刻划，同时也描写了小说中其他各式各样的人物。我将在新的一年里投入这部歌剧音乐的创作。

这就是我献给母亲祖国的一份薄礼，这就是我未来的创作计划。

原载1947年10月30日《莫斯科晚报》

译自《普罗柯菲耶夫资料、文献、回忆录》

俄罗斯民歌十四首

И.涅斯齐耶夫

1944年底，著名俄罗斯民歌收集家与研究家E.B.基比乌斯建议普罗柯菲耶夫为声乐与钢琴改编一本俄罗斯民歌集（为了参加艺术事务委员会举办的一次比赛）。基比乌斯挑选了一批最上乘的古老民歌，这是早在20年代他同З.B.爱瓦尔德一起到俄罗斯北方（邵涅希、比涅希、伏洛戈德省）收集来的。有几首是30年代在伏龙涅茨省记录的，这是民间音乐家A.B.鲁德涅娃提供给作曲家的。

普罗柯菲耶夫甚为赞赏乡村农民歌曲粗糙的美，以及它们独特的诗意；使他感兴趣的还在于选出来的这些民歌俄罗斯作曲家们一首也没有用过。

于是，1944年冬普罗柯菲耶夫的作品目录中又增添了一个由12首俄罗斯民歌改编组成的集子（作品第104号）。其中7首取材于基比乌斯的民歌集(《绿色的丛林》，《褐色的眼睛》，《在小树林旁》，《我哪里也没有见到一个男朋友》，《莎兴卡》，《杜纽什卡》，《修道僧》）。三首取材于鲁德涅娃的记谱（《夏日的琼花》，《卡捷琳娜》，《梦幻》）。另外谢尔盖·谢尔盖维契又给这本集子加了两首，还是1931年在巴黎出过单行本的（《山上的琼花》，《白色雪花》）。整个集子完成于1944年12月底；马雅柯夫斯基在

12月31日的日记中指出："普罗柯菲耶夫把民歌解释成最好的音乐"。

"巴黎的"改编曲也许是这个集子中不大成功的两首，这是当时出于偶然的订货"顺便"写成的。两首旋律——同其余几首不同——流行比较广泛：《山上的琼花》是一首快速轮舞歌曲，《白色雪花》则是一首悠长的民歌。作曲家为这些简单的歌调配了复杂的、和声上精细的伴奏，其中包括突然转调以及艺术上尖锐的调式进行。第一首歌曲属于这种情况（在模仿古斯里琴的情况下，用了印象主义那种细腻的和弦层），第二首歌曲更严重，其中宽广的歌曲旋律与"鲁苏的"钢琴部分的均匀节奏之间的裂痕感觉很明显。

1944年写的几首改编曲，在思想上无比丰富，无比深刻，甚至难以用通常的用语称之为"改编曲"：作曲家自由运用民歌的旋律与歌词作为创作自己的艺术作品时的一种凭藉。他并不满足于单纯配置和声的作用；他每次都给古老的歌曲旋律加以发展与充实，用特种织体与转调效果来丰富它们，使这些民间素材隶属于自己的美学思想。他重新改造古老的民歌，例如，把两支抒情歌调结合成一个作品（《绿色的丛林》），或者把这一首歌曲的旋律同另一首歌词联合在一起（《杜纽什卡》），象这样从思想内容上改造民歌的手法俄罗斯作曲家们不止一次运用过，可是主要是用在大的交响乐或者歌剧作曲中。普罗柯菲耶夫却大胆地将这一原则用到小型的独唱歌曲改编中来了。

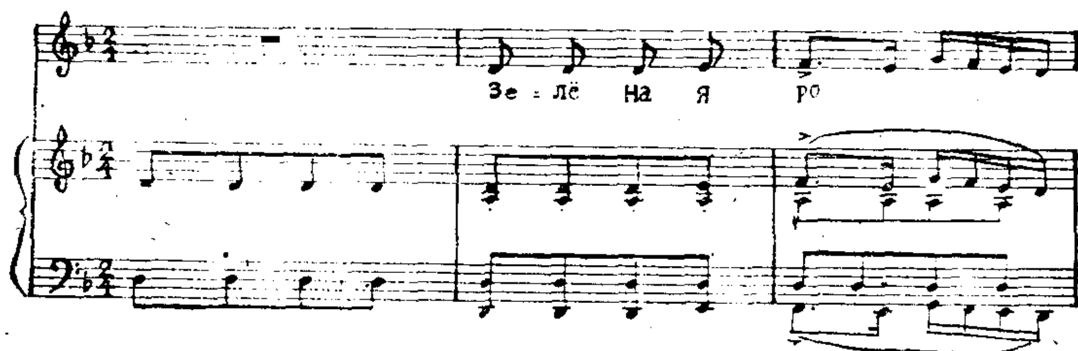
并非所有的实验都获得成功，尤其是当作曲家忽视原始民歌里诗的内容，突出某一部分外在因素的时候。比如，在《卡捷琳娜》这首歌中，他注重的是旋律的轮舞性质与歌词

里某些“逗乐的”措词：结果搞成舞蹈伴奏下滑稽可笑的小品。其实这首歌曾谈到“人们给这位来到异乡的小伙子配了个不相称的姑娘”：它的真实含意是悲伤的，绝非快乐的。过分复杂的钢琴部分加上故意不协调的“手摇风琴式”和声与剧烈的转调进行，同《褐色的眼睛》这首歌非常明朗抒情的歌调也是不大合适的。

大多数情况，作者不顾悠长歌曲中宽广的歌唱性和民间的“花腔特色”，用流动的、节奏上描画得清清楚楚的伴奏把自由的、旋律上歌唱性的每个小节都填得满满的。象《梦幻》、《莎兴卡》这样一些旋律如此迷人的歌曲特别明显。

可是当普罗柯菲耶夫正确地觉察到其中诗词的含义与歌曲的性质，并且对它那种生活的美有所理解时，那末他一定会找到适当的手法来为它解释的。

表现被遗弃的少女极度悲哀的歌曲《绿色的丛林》就属于这类真正的杰作。这里作者对原始民歌的“干涉”相当有限而自然，以致很难使这首音乐变成别的什么样子：简明的和弦织体，有表现力的重复旋律的低音，半音化的衬腔与乐句结束处叹息的装饰音——所有这一切加上充满热情的旋律，创造了一个少女深切痛苦得使人断肠的典型形象：





很显然，这支旋律放射着智慧之光的纯朴美同作曲家的风格很相近：它使我们想起大合唱《亚力山大·涅夫斯基》中《死寂的原野》那首深刻悲剧性的纯朴歌调是不足为奇的。

《绿色的丛林》是三部曲式：作曲家在中部采用了另一首抒情歌曲的词和曲——《已经说过了，不要再来》，也是体现分离与割不断的爱情这个主题的（3.爱瓦尔德记于伏龙涅茨省）。两首相辅相成的女声抒情歌曲联结得这样成功，使整首作品听来好象是一个统一的艺术整体似的。

那首男声舞蹈歌曲《杜纽什卡》也有不少使人感兴趣的地方，这是表达农村青年面对无比美丽的少女流露出兴奋心情的。歌词引自一个出处：基比乌斯编的《伏龙涅茨省俄罗斯民歌》集，而旋律则引自另一个出处：从《比涅希歌曲集》中选出来的、也是他所喜爱的一首抒情的不太快的歌曲《绿色花园里的夜莺》，作曲家把这首旋律改成快速舞蹈性质。丰富发展的钢琴部分加上描写嬉戏的趣味盎然的效果，仿佛模仿热闹异常的莺歌燕语，显得别具一格。快乐的歌词内容同经过改造的旋律与尖锐的节奏构成的伴奏，造成一幅体裁鲜明充满幽默色彩的图景。呈现在听众面前的是一个勇敢的小伙子栩栩如生的肖像画，这是一个表现自己对“白脸小鸽子”杜尼亚满怀热情的小伙子。这首歌曲最后那段音乐

后来完全被用到舞剧《宝石花的故事》第二场中，作为达尼拉的勇敢的同志们在婚礼场面跳的《友谊之舞》了。

民歌集的最后一首歌曲《修道僧》同样突出青年人舞蹈的性质——妙趣横生的女歌手在叙述一个青年修道士，他一面燃烧起对“亲爱的美丽女郎”火一般的热恋，一面又埋怨它会沾污自己黑色的僧侣帽子。歌曲中表达的响亮笑声与俄罗斯舞蹈那种自由自在的情绪真是妙不可言。

作曲家的这种风格的细腻感还表现在热烈庆祝的婚礼歌曲《夏日的琼花》与抒情女郎——《莎兴卡》以及民歌集中其它一些篇章里。作曲家在俄罗斯和声方面的蓄意探索是很有意义的；他致力于寻求粗线条的和声美，来适应古老民歌的气质（空五度，持续低音，带二度或者四-五度结合的流动重复的低音）。

这本集子中的两首歌曲——《夏日的琼花》与《绿色的丛林》——在俄罗斯民歌改编音乐会的检阅中分别获得一等奖与二等奖。而《绿色的丛林》则成为普罗柯菲耶夫的最经常演出的声乐作品之一。

1945年春基比乌斯再次建议谢尔盖·谢尔盖维契为全苏广播委员会举办的新比赛改编几首民歌。这一次作曲家表示希望不再改编生活抒情性的或者滑稽可笑的，而想改编史诗性的歌曲。“我想找些有故事情节的”——他对基比乌斯说。普罗柯菲耶夫打算为男声二重唱与钢琴新改编几首。于是就产生了两首极其独特的歌曲二重唱（作品第106号）——《莫斯科有条出名的小路》与《世上不是任何女人都可娶为妻的》。

第一首民歌由E.Э.李涅娃在符拉其米尔省向查哈罗夫

兄弟记录（1900）并由基比乌斯翻译整理的。这是一首典型的士兵歌曲，它是歌唱军队远征、歌唱张开白帐篷的"光荣的普列奥勃拉仁斯基军团"的；歌曲的旋律具有俄罗斯勇士的强大力量与豪迈气魄。普罗柯菲耶夫一方面在节奏上突出歌曲中均匀的进行曲因素，一方面在旋律上作了某些发展，特别是在强调终止式的过程中加进重复意志坚决的转折；对这首二重唱起到更新作用的是丰富的调性发展与色彩尖锐的和声综合。

遗憾的是，作者没有沿用李涅娃记录下来的俄罗斯农民多声部歌曲的原始手法（基比乌斯曾建议他采用繁复的衬腔织体的手法来写三重唱的）。可是在这首歌中运用的声乐复调手法仍然具有完全特殊的趣味：这里既有古典的模仿方式，也有纯粹器乐性质的"伴奏"低音，个别地方还有接近民间二声部的。因此，作者并没有重复民间的素材，而是仅仅把它们当作主题－核心，独立自主地再创造了一幅俄罗斯现实的典型画面——英雄步兵们高歌猛进的景象。

作曲家对关于多勃雷尼亚与阿列莎的壮士歌《世上不是任何女人都可娶为妻的》中宏伟而严整的旋律特别感兴趣，这首民歌是1926年基比乌斯与爱瓦尔德在查奥涅希记录的。歌词叙述一个俄罗斯青年不幸的命运，他被迫娶了一个不称心的女人。根据基比乌斯的意见，谢尔盖·谢尔盖维契以渴慕的兴趣反复吟唱这支壮士歌的旋律，并且决定以此为基础写一首大型声乐二重唱。据说民间的壮士歌是独唱宣叙性的，因而把它改成二声部对这种体裁就不典型云云，这种情况并不能阻碍他的工作。结果写出来的已经不是什么民歌改编，而是完全别具一格的创作，其中只有开头几句用了原始

民歌。普罗柯菲耶夫在这里广泛运用了模仿手法，调性跳越，近似歌剧中的宣叙性赞叹等等。他也没有照搬壮士歌中的宣叙方式，而是采用富于表现力的俄罗斯朗诵调的手法。整首作品使人感到好象是为叙事性的大歌剧场面写了个天才的草图似的。

普罗柯菲耶夫加工改编的14首俄罗斯民歌（作品第104号与106号），是属于他的创作传记中重要的一页。民间的旋律与歌词内容启发他的想象，去追求探索适应俄罗斯民族风格的新的表现手法。作曲家对俄罗斯民间的抒情歌曲与俄罗斯的壮士歌中的叙事诗特别感兴趣。在普罗柯菲耶夫后来的一系列作品中——从《依凡雷帝》与小提琴奏鸣曲（作品第80号）到舞剧《宝石花的故事》——我们都可以发现他醉心于民间的活生生的与颇有成效的迹象。

尽管普罗柯菲耶夫的改编曲中有某些带有实验性质，尽管其中有时暴露出民间旋律与作者的和声之间存在着明显的矛盾，然而作曲家的这份劳动仍然属于新俄罗斯音乐中最别开生面的篇章之一。

译自И.涅斯齐耶夫著：《普罗柯菲耶夫传》1957莫斯科版

亚力山大·涅夫斯基

И.涅斯齐耶夫

大合唱《亚力山大·涅夫斯基》的创作要求普罗柯菲耶夫作一次大的加工：首先必须从电影的音乐断片中选择最重

要的材料，并把它们安排在严谨的声乐-交响性的结构中；引子部分《蒙古人压迫下的俄罗斯》与几个声乐插曲（第二乐章——《亚力山大·涅夫斯基之歌》，第四乐章——《起来，俄罗斯人》与第六乐章——《死寂的原野》）几乎保留不动。然后是发展性的乐队断片，特别是中心乐章——《冰湖之战》与终曲——《亚力山大进入普斯考夫城》一定要从本质上加以改造。第三乐章——《普斯考夫城里的十字军》——作者采用的是有表现力的三部性结构，在第四乐章与第七乐章中，正象在《基谢中尉》中一样，运用了几个主题作对位结合的原则（电影里是没有的）。某些音响描写的断片（例如：为亚力山大与条顿头目决斗写的插图性质的音乐，或者当条顿十字军胜利开进普斯考夫时场面上响起的哀乐）则弃之一旁。此外，作者还必须为整部大合唱重新配器，因为原来为电影写的总谱，考虑到录音的特殊条件，用了些不常用的试验性手法，在音乐厅是不适用的。作曲家写《亚力山大·涅夫斯基》的新总谱时写得特别仔细。1939年2月他公开申称："我非常高兴，在党召开第十八次代表大会的前夕完成了这部作品，它可以作为俄罗斯人民历史长河中许多最鲜明的插曲之一——他在《苏联音乐》杂志上写道（1939年3月号第44页）。

大合唱《亚力山大·涅夫斯基》是完全以"实用的"电影音乐为基础创作成的大型声乐-交响性作品中绝无仅有的典范。作曲家表现了严格的曲式感，他并没有把这部作品处理成若干插曲消极的组合穿连，而是处理成由具有非常准确的有内在联系的逻辑性的七个乐章构成的完整统一体。从大合唱总的结构看，它有奏鸣曲式的特征：比如，前面四个乐章

相当于引子与几个基本主题的呈示部，中间第五乐章是独特的展开部的集中表现（几个对比主题的并置及其对位结合），最后，在抒情-戏剧性的间奏曲（第六乐章）之后是终曲-再现，其中重复并且肯定了第二与第四乐章中的基本主题。因此，作者回避了一般奏鸣曲式的公式，而是运用了奏鸣曲式的结构原则：几个互相冲突的形象形成对比并置与“斗争”，基本主题的回复与再次肯定。

大合唱中所以获得如此尖锐戏剧性的发展，首先由于俄罗斯爱国主义军队与条顿鹰犬骑士两种敌对形象之间的激剧矛盾。音乐本身则通过两种不同的音调范畴造成尖锐的对抗性：描写十字军侵略者的是死板机械的节奏，粗糙的多调性和音，毫无生气的音色（重浊的铜管乐，打击乐，死气沉沉的教会合唱）；而刻划俄罗斯爱国主义者的则是优美如歌的民间性质的旋律，柔和的人声音色（弦乐，合唱，女声独唱）。

这部作品中有许多东西，对于普罗柯菲耶夫的风格说是全新的：如果我们在他以前的一些作品中（就以《斯基夫组曲》为例吧）可以碰到音响的风景画与戏剧动作的插曲的话，那末现在在如此令人信服的与完整的形式里，则可以首次发现声乐插曲的朴实感与歌唱性，它们的民族根基，它们同俄罗斯歌曲与古典歌剧音乐之间的联系。就是体裁本身也非比寻常：写生-描绘性的乐队插曲同宽广的歌曲概括相结合的结果，产生了一种新的体裁合成体，它把标题性的交响乐同近似歌剧里的合唱效果统一在一起了。

大合唱七个乐章中的第一乐章——《蒙古人压迫下的俄罗斯》——最短小，没有什么发展；这是交响性的前言，套

曲特别的引子，造成一种森严的时代气氛。“蒙古人破坏俄罗斯的战争留下来的悲惨遗迹——尸骨成堆，干戈遍地，田园荒芜，一片废墟……”——П.巴甫连柯与C.爱逊什坦的电影分镜头剧本开头就是这样描写的。

一开始带粗野装饰音的二度音调使人追溯到古代；回答它的是悲痛的叙述性句子。这种无限遥远、无限空旷感是由于异常的发音效果加以强调造成的：相隔四个八度的最高音与最低音齐奏，并且中间没有任何填充声部。类似的效果后来在普罗柯菲耶夫描写空旷俄罗斯场景里悲痛插曲时不止一次遇到过（《战争与和平》中人民苦难的主题，《谢苗·柯特柯》第五场的引子）。这一乐章的中部在风景画一样的表现力方面也很别致：小提琴震音发出不安的嗡嗡之声的背景上从远方传来的单簧管独奏。

壮士歌性质的《亚力山大·涅夫斯基之歌》——第二乐章——是大合唱中俄罗斯的基本主题，是她不可战胜的力量与庄严伟大的表现。“谁侵犯俄罗斯的国土，谁必将被置于死地”——这句歌词简直可以作为任何一部作品的前言。这首合唱的基本旋律同传统的俄罗斯壮士歌的歌调及其坚定沉着与充满内在力的性质有明显的联系。同俄罗斯古典作曲家的主题相似之处还在于特殊的和声手法（变格并置占优势）与经常爱用的乐队效果（竖琴“模仿古斯里琴的”演奏）。同时其中还保留着普罗柯菲耶夫个性的风格特征（清清楚楚的下行八度或是下行五度的中断终止，与使人想起强大的勇士步伐的节奏重音）。《歌》中也有内在的形象对比：宏伟的领唱与比较活跃的、叙述亚力山大战胜瑞典人的中部相对立。这里战争-造型性的因素增强了，打击乐组“军队进行

曲的”音响也加进来了；但这一部分听起来并不象战争场面的直接描绘，却更象是有关早已发生过的战争故事的叙述。

冷冰冰的恐怖气氛贯彻第三乐章——《普斯考夫城里的十字军》——音乐的始终。铜管大声叫喊的音色立刻把人们带进一个残暴的灭绝人性的形象世界。尖锐而“有病态的”和声很有特点：三和弦（升c小调）加上仿佛是导音（升B）的“阻塞”音。接着是呈示描写条顿侵略者的基本主题：他们虚伪的“尊严”、兽性的愚蠢，他们军事上的侵略主义。条顿人在这里有三个不同的主导主题：天主教的圣咏调（由混声合唱队用拉丁文演唱），低音部粗野咆哮的动机（建立在减三度音调上），还有四支圆号吹出的森严信号——用冷酷无情的“断断续续的”音调构成迟钝而棱角鲜明的信号。圣咏调的拉丁文内容（Peregrinus exprectave pedes meos in cybalis）讲的是关于出征的骑士应尽的军事义务，他要消灭地面上的一切敌人。假慈假悲的歌唱的“神圣威信”仿佛被那个极度夸大的对位动机给破坏了。

中间插部的情绪急剧变换：铜管不响了，合唱挪开了，多调性结合的刚性被弦乐上柔和的精细的变音体系化的音响所代替。这段音乐表现的是在敌人蹂躏折磨下的普斯考夫人民蒙受的深重灾难。并在此基础上出现一支悲哀的、象民间哭泣一样的音调。

哭泣、伤感的印象由于弦乐divisi（分部）同半音转折发出呜咽的挂留音形成错综复杂的交织而显得增强起来。浮现在我们眼前的是富有表现力的人民痛苦的现实形象。俄罗斯哭泣的主题终于遭到作为森严对题的鹰犬骑士的信号所破坏。于是伴随着虚伪的祈祷歌调的敌人暴力令人心寒的场景

又再次重现。

大合唱的第四乐章——《起来，俄罗斯人》——象第二乐章一样，是俄罗斯歌曲的合唱场面。不过二者有所区别，如果第二乐章讲的是很久以前的往事，那末这里是现实的“歌剧的”因素占主要地位；这是向人们发出走向斗争的积极号召，它号召大家去把那些深仇宿恨的敌人驱逐出境。普罗柯菲耶夫依靠俄罗斯民间创作与古典歌剧作家的传统，创造了鲜明民族英雄歌曲的光辉典范。合唱的基本旋律包括这支旋律的调式构成（c小调与降E大调的交替调式），同俄罗斯歌曲保持紧密联系的全部音调结构，就体现了英勇战斗的大无畏精神。可是普罗柯菲耶夫在这里却又设法使传统歌调尖锐积极化起来——首先靠进行曲的重音帮助；歌曲的警钟节奏使意志刚毅的性质增加几分不安的气氛。合唱呈示部中段那些色彩性的调式-和声的跳越对普罗柯菲耶夫说是很有特点的，它们使音乐形象更加尖锐化。

作为优美的诗意的对比是中心的D大调插部（“在亲爱的俄罗斯国土上将不会再有敌人存在”）。总的色彩柔和、明亮；节奏比较平稳、流畅；音色透明、女声（女低音声部）。这个豪爽-抒情的主题——全部总谱最迷人的主题之一——表现了赤子对祖国的爱，以及对她庄严的美的赞颂。

处于中心地位的也是最发展性的第五乐章（《冰湖之战》）集中描写交响戏剧的主要事件——亚力山大·涅夫斯基的军队同鹰犬骑士之间的冲突。宏伟壮丽的战斗场面显露了普罗柯菲耶夫这位战争画画家幻想的非凡气魄：摆在我们面前的已经既不是什么回忆，也不是什么行动的号召了，这

本身就是行动，并且表现得很逼真，几乎可以看得清清楚楚。在世界音乐文献中象这样强烈这样真实的战争画面是很少的。这是大合唱中唯一的部分，其中发展音乐形象的“贯穿”组合型比形式上的收拢性、结构上的完整统一性显得更重要；而且各插部之间的轮流交替取决于电影视觉镜头的变更，而不是取决于形式主义的音乐公式。但是在这样仿佛完全“自由的”曲式里仍然有它本身的完整性：它在形象表达上接近于引子与结束部分，带有平靖的风景画性质，同时作为中心的战争场面在总的结构上又具有明显的回旋性（“条顿”主题与俄罗斯主题轮流交替）。

《冰湖之战》的全景图从写生的引子开始，这个引子是描绘楚德湖冰上清晨烟雾弥漫的景色的；大提琴上的震音运动与中提琴 sulponticello（近马演奏）发出仿佛是小鸟报警的尖锐的叽叽喳喳声，造成一种不安期待的情绪。于是奏出“十字军侵略”的机械音乐，并且不断增长与加快；低音迟钝地重复持续的音型表现了敌人步兵严厉的铁蹄声。在“铁蹄”背景上人们又可听到早在第三乐章就听到过的信号式的“侵略的主导主题”；它先从远方传来（台后加弱音器的长号），然后转到沉重怒号的大号与其它铜管乐器上。作曲家为十字军作这样的配器，据他自己说，是出于“如果用小号吹这些音，毫无疑问，对俄罗斯的耳朵是不愉快的”；因此存心采用尖锐刺耳的乐队效果与调式和声的效果。接着在同一个升c小调上，并且用同样的合唱陈述方式(女低音、男高音与男低音)，重复出现天主教圣咏的合唱插部，这是我们在第三乐章也曾听到过的。

几乎完全由几个已知的主导动机构成的侵略插部过后，

是十字军与俄罗斯人发生冲突。更加疯狂的鹰犬骑士之歌（歌词是“Vinctam arma crucifera! Hostis Pereat!”“处决俘虏，消灭顽敌！”）同简短的准备去战斗的俄罗斯军队的主题相继交替：歌曲《起来，俄罗斯人》中勇士的句子出现在乐队里，然后是建立在持续“古多克”低音上的流浪乐师的演奏。在“冲突插部”之后，再度重现好象是特别叠部的“条顿侵略的音乐”（同样是升c小调，同样是美妙悦耳的圣咏，由铜管狂怒-战争的叫嚣伴奏）。

最后，作为最显著的音乐对比，进一步发展了亚力山大·涅夫斯基部队“反攻插部”。D大调“俄罗斯攻击的主题”轻快敏捷：旋律的清晰性、大调式的透明性同节奏的灵活性相结合接近于格林卡的某些主题：



这段音乐唤起我们对不可战胜的俄罗斯军队的回忆，他们象旋风似地席卷敌人的“蠢猪式队形”。攻击的主题在这里还同合唱《起来，俄罗斯人》中胜利的旋律相互交替出现。

巨幅战争画面的最后一部分是特殊的综合再现，其中多

次重复出现条顿人侵略的“信号主导主题”同俄罗斯人攻击主题与合唱《起来，俄罗斯人》中的主题相结合。普罗柯菲耶夫大胆地将条顿人喊叫的升c小调主题叠在俄罗斯人攻击的D大调（或是降B大调）主题上；这种多调性的音层听起来既尖锐，却又起到令人信服的宣传画的效果。条顿人喊叫的主题遭到本质的改变：它已经丧失自己赢得最后胜利的音调，作者用下行转折（三全音、七度！）取代了它并使之更尖锐化。现在这个主题远不象从前那么自负与威胁人了：它不再是大言不惭地号召去侵略了，而是身处困境的狼狈信号，是被击溃的敌人发出野兽般的号泣。

紧接着是楚德湖冰上一段纯粹装饰性的灾难插曲——也许，这是整部作品最弱的一环：旋律的形象性让位于描绘-喧嚷的效果（铜管上震耳欲聋的和弦，木管与弦乐上旋风一样的经过句）。直到最后那个上行的戏剧性主题才使我们想起这是敌军应该遭到正义与严厉的惩罚。

整个第五乐章以诗意的尾声作结；在弦乐组con sordino（加弱音器）轻微的声响中，小提琴柔和的高音区奏出第四乐章中部那个抒情主题（“在俄罗斯的国土上不会再有敌人存在”）。这段音乐好象是对为捍卫祖国战争而阵亡的俄罗斯英雄的回忆。

平静-透明的尾声的直接继续是第六乐章——《死寂的原野》，这是俄罗斯妇女诉说自己的丈夫牺牲在原野上的一曲悲歌。这里既有温柔的色彩（加弱音器的弦乐），也有哀痛的静谧……在森严可怕的血战形象倾诉之后，一个普通妇女唱出一首伤心的咏叹调（女中音）。

很难相信，这样一首古典严格的俄罗斯咏叹调（使我们

想起《依戈尔》中普拉契·雅罗斯拉芙娜），竟然是如此坚决摒弃完整的咏叹调形式的作曲家写出来的。咏叹调开始的旋律就以线条的严整性与俄罗斯民族的歌曲性迷人。和声简明有力（例如六级上的小和弦就很有表现力）。从咏叹调的中部我们可以听到第三乐章中部曾经出现过的俄罗斯哭泣的主题。这首唯一的独唱咏叹调给大合唱的音乐带来了温存人性的成分，个人激动感情的成分。

结束大合唱的第七乐章——《亚力山大·涅夫斯基进入普斯考夫城》——几乎完全建立在先前出现过的俄罗斯主题上。一头一尾是《亚力山大·涅夫斯基之歌》勇士旋律的重复。它或者采取"扩大"的形态，或者通过更加辉煌的合唱音响（加进女高音声部!），或者运用更加华丽的配器效果（热闹的与胜利的钟声！）。伴随它的是唯一新的、具有节庆舞蹈性质的主题（"欢乐吧，唱吧，亲爱的母亲俄罗斯"）。终曲的中心部分是玩弄古多克乐器供人消遣的主题（来自第五乐章），它别具匠心地同亲爱的俄罗斯主题（来自合唱《起来，俄罗斯人》）统一在一起。流浪乐师的玩弄同宏伟的爱国主义主题经过这样对位的结合造成一种多侧面的生活形象。终曲结束处由胜利节日音响汇成的一股巨浪是很能抓住听众的。

大合唱《亚力山大·涅夫斯基》同俄罗斯音乐古典作家之间存在千丝万缕的联系。其中包括题材内容上爱国主义的方向性，俄罗斯主题的民族根基与人民性，还有在技巧上运用风景画，或者戏剧动作音响记录等表现手法。俄罗斯大自然的形象几乎伴随着这部声乐-交响戏剧的每一个场面：第一乐章受到破坏的俄罗斯凄凉的全景，《冰湖之战》一开始从

寒冷的黎明前的黑暗中传来的教堂之声，《死寂的原野》场面那种暗淡的夜色……除俄罗斯自然风景的现实世界之外，出现在听众眼前的还有半幻想性的战争与毁灭的形象，这些形象仿佛是从中世纪的壁画临摹来的。

大合唱由于配器调色板丰富而令人感到高兴——从柔和的水彩画色彩（例如非常细致的弦乐divisi运用得多么优美）到装潢画家壁画的脸谱。把电影蒙太奇的动力化手段运用到交响音乐中来变成“分兵两路的”对位手法（比如俄罗斯骑士的主题同敌人变得畸形的、“将被化为灰烬的”侵略主题结合在一起）是很有趣味的。

大合唱《亚力山大·涅夫斯基》令人惊异的主要之点在于惊人的时代感。作曲家把13世纪的形象通过今天的事件的三棱镜反映出来，使人们“从过去到现在”看得清清楚楚。当你听到条顿大军机械的步伐时，你一定会联想到希特勒坦克纵队准备蹦踩苏联国土的钢铁进行曲。爱国主义的呼声“起来，俄罗斯人！”可能就是号召现代俄罗斯人行动起来反击敌人的血腥侵略的。

1939年5月17日，大合唱《亚力山大·涅夫斯基》首次演出于莫斯科音乐馆的音乐厅（作者指挥，B.加加琳娜独唱）。这部新作在同年秋季举办的第三届苏联音乐周期间再次公演时，批评家们一致认为这是现实主义的巨大胜利，这样的评价是理所应当的。

译自《普罗柯菲耶夫传》

冬 日 的 篝 火

И. 涅斯齐耶夫

1949年10月，谢尔盖·谢尔盖维契重病刚刚痊愈，就开始为儿童写一部叫做《冬日的篝火》的标题交响组曲。作曲家同诗人С.Я.马尔夏克合作，内容包括八个不大的交响画面。马尔夏克负责写少先队星期天到城外去郊游的诗，预定好是为各段音乐之间穿插用的。1950年元月总谱准时交给电台。组曲《冬日的篝火》很快就由广播大型交响乐团（指挥С. 萨莫苏德）与国家合唱学校的儿童合唱团在电台广播演出。米亚斯柯夫斯基在1950年 4 月10日的日记上是这样记载的："前不久从广播里听了一首美妙的儿童组曲，普罗柯菲耶夫写的音乐，马尔夏克写的诗。非常形象，非常敏锐"。

从总的音乐色调、表现青年人的明朗性格以及象太阳一样光辉的处世态度看，组曲接近于普罗柯菲耶夫30年代写的这类作品，比如《儿童音乐》（作品第65号）或者《彼得与狼》。无论是清彻而线条明确的和声，纯朴而富于歌唱性的旋律，还是对俄罗斯祖国大自然生性的亲切感，都是如此。可是如果在《儿童音乐》中表现的是莫斯科近郊夏日的景象：云端里明亮的月光，雨，虹，蚱蜢，那末这里描绘的却是俄罗斯柔和的冬天阳光普照的风景画：雪覆盖着的森林，篝火旁的集合，光明的理想与静静的冬日黄昏。而且组曲里的人物看上去也比受到某种条件限制的少先队员彼得要大

些、现实些：他们郊游，行军，在冰上舞蹈，在森林里篝火旁集合。马尔夏克那些非常多样而且响亮的诗使组曲具有完全具体介绍苏联儿童生活的性质。

青少年听众从开始几小节就被这部组曲的主导形象——迅速奔驰的火车的图景吸引住了（第一部分，《出发》）。这里扼要而富有表现力的效果运用得比较细致：定音鼓上均匀的鼓点子，小军鼓上倚音的打法，弦乐上机械准确的音型，加弱音器小号的呼叫；在听众的意识里产生一种车轮滚滚的辚辚声，火车头发出来的汽笛声，还有从白雪覆盖的森林旁飞驰而过的火车本身。可是这些机械的描写只不过作为非常明快、重音突出、充满青年人蓬勃朝气的旋律的一种背景。这不禁令人回忆起格林卡的《旅途之歌》，其中也用了同样手法：浮雕般节奏型的伴奏背景上飘着一支热爱生活的流畅的旋律。

第二部分《窗外的雪花》表达了由于柔和的冬天风景而唤起的明朗情绪：

雪花从天而降
覆盖大地闪闪发光，
人们的心灵啊
欢天喜地清白透亮。

沉思性质的基本抒情旋律同俄罗斯悠长歌曲相近似。音色单纯：双簧管独奏，单簧管独奏，还有园号独奏。

作曲家在第三部分《冰上园舞曲》中继承俄罗斯抒情园舞曲的传统，这在《灰姑娘》与《战争与和平》的舞曲中早就有所表现了。整个画面建立在回旋曲式上，并且采用了传统的对比手法（第一插部——雄壮的“舞会”园舞曲，第

二插部——带有敏感意味的沉思性园舞曲）。

颇为简短的第四个插曲《篝火》具有纯粹描写的性质。低音弦乐浓密的震音——运用生涩的自然音体系的和声——描绘出一幅燃烧着熊熊火焰的图画。这种外在描写性的因素，在整部组曲里是唯一的一次，具有孤独自在的意义，它把旋律推到了第二位。

插曲《篝火》同组曲的第五部分《少先队集合》紧接不断，连成一个统一的整体。后者是组曲中唯一的**有歌唱的**部分——由童声合唱队演唱的儿童歌曲。这首歌曲的旋律给人的印象，与其说是少先队歌曲，毋宁说是天真的学前儿童歌曲，因为它的气息被分割得太短，不够歌唱性。可是它本身包含的新颖色彩——歌唱的童声——仍然为增强这部作品的生活可靠性起到了应有的作用。作为这一部分的结束部再次响起闪动的、仿佛燃烧着火焰的、描写“篝火”的音乐。

组曲最优美的篇章之一是第六部分《冬日的黄昏》，象在第二乐章中那样，作者又一次表达了明朗抒情的沉思。相互轮流出现的两个主题，散发出宁静、温柔的气氛。这段音乐可以认为是作曲家在冬天的森林里散步时获得直接印象的体现。

最后两部分，同样不间断进行，是表现少先队郊游幸福的结束的：第七部分——小节弱部位上突出稍干的重音与附加戏弄的倚音与装饰音组的“行军”。这里“少先队音乐”的常规标志起着巨大的作用：小军鼓打出的细碎节奏与加弱音器小号吹出的信号。作为整个作品的尾声，前面听过的火车飞奔的音乐短暂地一响而过（第八部分——《返回》）。

组曲的曲式以严格的深思熟虑与严整性著称：联系少先

队生活形象的活泼运动的插段（《出发》，《冰上圆舞曲》，少先队歌曲，《行军》）同富于幻想的抒情性插段（《窗外的雪花》，《篝火》，《冬日的黄昏》）相互交替。达成整体统一的因素主要在于组曲的结束部分重复一开始的形象（《火车》），调性布局的逻辑性也是一个方面（开始与结束用的是普罗柯菲耶夫喜爱的C大调，中间各部分变换出现其它几种大调——降B大调，F大调，G大调）。作者致力于音色的一致性也很有意思，圆号上清新的、“田园风味的”色彩起着独特的主导音色的作用：第一部分与第四部分都以四支圆号开始，另外圆号在第二部分与圆舞曲里也起了重要作用。

全部组曲到处都流露着这位艺术家慈祥的微笑，他是一位恋慕生活并且很了解和热爱我们的儿童的艺术家。同马尔夏克、楚柯夫斯基、阿格尼亚·巴尔托的卓越诗篇一样，普罗柯菲耶夫的《冬日的篝火》是供最年轻的听众欣赏的苏联艺术中比较优秀的范例之一。

译自《普罗柯菲耶夫传》

保 卫 和 平

И.涅斯齐耶夫

早在创作组曲《冬日的篝火》与大提琴奏鸣曲的时候，普罗柯菲耶夫就想用为和平而斗争的主题写一部声乐-交响

性的作品了。肖斯塔柯维契的《森林之歌》以及其它一些作品取得成功，更促使他产生重新回到清唱剧体裁上来的想法。1949年底，他经常考虑未来清唱剧的标题，并且物色适当的合作者。同意参加这项工作的有A.A.法捷耶夫，他是在“巴尔维赫”疗养院疗养中认识普罗柯菲耶夫的（1950年春）。本来想找的合作者还有И.Г.爱伦堡与H.C.吉洪诺夫，最后选定的是C.Я.马尔夏克，作曲家同他曾经有过合作联系。后来法捷耶夫仍然继续承担了经常帮助这部作品的义务：看歌词初稿，听写完了的音乐。

C.马尔夏克构思这部清唱剧非常严肃，写出来的诗也很富于表现力，这是一篇完全独立的诗作：清唱剧《保卫和平》的词很快就在《新世界》杂志上得到了发表。

清唱剧《保卫和平》在苏联作曲家协会柯隆大厅的首次演出（1950年12月19日，全苏检阅苏维埃音乐的音乐会）是莫斯科音乐生活中的一件大事。同一个晚会上还首次公开演出了组曲《冬日的篝火》。严肃的柯隆大厅里，乐队、成年人合唱与童声合唱汇成一片热情嘹亮的歌声：莫斯科合唱学校的童声合唱团参加了清唱剧与组曲的演出；马尔夏克为组曲《冬日的篝火》写的朗诵词由少先队员柳达·比罗戈娃与娜达莎·札希比娜担任。全苏广播乐团与合唱团出色地克服了新清唱剧演出中的许多困难（乐队指挥C.A.萨莫苏德，合唱指挥K.Б.普齐查）。天才歌唱家查拉·道鲁哈诺娃负责清唱剧中的《摇兰曲》与青年歌唱家仁·塔朗诺夫负责比较困难的独唱声部演出特别成功。

普罗柯菲耶夫与马尔夏克的新清唱剧是一部深刻结合现实的政论作品。为和平而斗争的主题在这部作品中是通过极

其特殊的形式反映出来的：艺术意向一致的诗人与作曲家，共同决定把和平的主题处理成亿万小公民的幸福童年的主题。生动地描写当代儿童的生活是构成这部清唱剧音乐与歌词的主要成份。两位作者表达的不是冷冷冰冰的宣言，而是具体的、栩栩如生的形象。就是传统的鸽子——和平的象征——在这里也完全是现实的，“隔壁鸽舍里的”小鸽子好比可爱的小孩一样：

这是我们莫斯科的孩子
从搁楼的小窗口
象抛皮球一样，
把年轻的小鸽子抛向天空。
它提醒我们，
城市和乡村的儿童
要求全世界的和平
在这可爱的夏日。

“这样的主题我不必寻求与选择——谢尔盖·谢尔盖维契说。——它来源于沸腾的生活本身，这一切一直萦绕着、激动着我和其他人”。“我想通过这部作品表示我对和平与战争的看法，我深信不会再出现战争，全世界人民将永远捍卫和平，拯救危机、儿童和我们的未来”。

清唱剧可以根据实际情况分成三个基本部份：第一部份四段，讲以往的战争，中间三段写我们今天苏联儿童的生活，最后三段显示强大的保卫和平运动。作者们取得特别成功之处在于三个中心插段，其中宁静的童年的光辉形象占统治地位，并且主要是童声表演（独唱与合唱）。

普罗柯菲耶夫在新清唱剧中采用两种不同作曲法：第一

种，在他以前的大合唱（《他们七个》、《一个无名孩子的叙事曲》）中遇到过，它的特点是特别注重描写，力求不断变更音乐镜头去为歌词内容作各式各样的插图；在这种"万花筒式"的情况下，音乐紧跟歌词，为它们伴奏，象为电影写音乐一样；因此曲式与调性布局往往带即兴性，旋律往往被降低作用。清唱剧的第一、第三、第四段和第八段中一部分用的就是类似这种方法。

第二种方法比第一种有更大效果：可以创作完整的歌曲段落，形式结构与调性布局明确；这里音乐就不是为歌词内容作伴奏了，而是具有突出的、旋律上概括的性质。清唱剧中几个优秀的场面就是如此：《国语课》（第五段），《和平鸽》（第六段），《摇兰曲》（第七段）；第十段也是这样，作者把前几段中某些主题拿到这里来加以重用和对比并置。

作者运用两种方法，把三种不同范畴的音乐形象巧妙地结合在一起。属于第一形象范畴的是乐队描写战争、劳动与和平示威场景的插图性音乐；声乐部份在这里仅限于补充朗诵的作用，或者干脆用朗诵代替音乐。第二形象范畴是同抒情或者诙谐的歌唱性旋律联系在一起的；合唱队与独唱演员是在歌唱，而不是在朗诵，因而他们在音乐情节中是占据决定性的地位的。最后，第三形象范畴是主导主题，它们象征各种各样的固定因素，忽而在乐队中重复，忽而在合唱声部中重复。比如庄严的"和平主题"，首先出现在乐队（第三、四段的引子），然后出现在合唱队（第八、九段）；在第三、第七、第八段中遇到的那个表现和平生活的第二主题则带有比较温柔、富于幻想的性质。起到主导主题作用的还有第六

段中的“鸽子主题”（后来在终曲中再现），“和平队伍游行的主题”（第八段）与“欢乐主题”（终曲）。这类主导主题大多数在音调上同苏联群众歌曲有联系，或者是节日进行曲性质的（“游行主题”，“欢乐主题”），或者是凯旋庄严性质的（“和平主题”）。

童声合唱同混声与男声合唱对比并置、童声女低音与女中音的美妙结合(《摇兰曲》)赋予清唱剧音乐以特殊的色彩性。也许，作曲家听过肖斯塔柯维契的《森林之歌》，是他对童声合唱感兴趣的直接原因。但是谢尔盖·谢尔盖维契在给《森林之歌》的作者的技巧以公正的评价的同时，认为其中的童声合唱用得太悭吝了。普罗柯菲耶夫发展了肖斯塔柯维契的有益经验，给童声合唱三个完整段落（第二、第五、第六），并且还在第三、第八和第十段中让童声合唱同混声合唱一道使用。遗憾的是，在清唱剧的某些段落、例如第二段中，童声合唱部分由于转调与旋律带难唱的棱角性显得复杂化了，这种旋律具有浓厚的器乐性质，因此这些段落在情绪上特别冷漠。

清唱剧的词——整个新颖而有音乐性——有些地方也会感到过分鲁苏；作曲家不得不把个别部分交给朗诵，或者把它置于乐队的背景之上，或者完全不用音乐（第九段）。

为了紧密配合那些写作过分详细的歌词内容，音乐不免导致曲式上出现脆弱易碎的现象，特别是象第一、第三、第八这样一些比较着重“描写性的”段落。

然而清唱剧给人留下的总印象，首先取决于集中表现在中部几个卓越的音乐段落那种激动人心的音响。

按照作者的构思，清唱剧全部九段不间断地进行。第一

段《大地从战争的雷鸣中刚刚苏醒》——不大的戏剧性引子，使人想起以往战争的暴风雨。乐队与合唱一开始几句——尖锐而富有表现力的性质——把听众带到严酷与紧张的气氛之中。乐队演奏的动人乐句充彻着悲伤与痛苦的感情，朗诵就是在这个背景上进行的。

第二段《谁今天十岁》由复杂非凡的形象构成：活泼跳跃的进行曲节奏写成的童声合唱，由于和声的特别细节变得阴暗不安起来；童声合唱与唱着伤感宣叙调的女低音独唱充满热情地交相呼应。

第三段《光荣的城市斯大林格勒》与第四段《把全世界的持久和平奖赏给英雄们》是按不断地"变更镜头"的原则组织在一道的。两段都从和平的主导主题开始，都以乐队引子的形态陈述；后面合唱部分的陈述，特别是在第三段里，同乐队中万花筒式的"交替镜头"相结合，还带有朗诵的性质。

第五段是引人入胜的、非常轻柔的诙谐进行曲，重音突出，和声纯朴雅致，属于普罗柯菲耶夫的"儿童音乐"中杰出的篇章。独唱女低音正在讲一个关于小学生的故事，他们写了几个简单的字："我们不要战争"。天真开朗的旋律那种无法形容的魅力，乐队的透明性，女低音独唱同童声合唱的并置对比——所有这一切为我们幸福的儿童们创造了一幅逼真的、充满高度人性的肖像画。

第六段《和平鸽》——又是一首诙谐曲，比较风趣，活泼的半舞曲性伴奏。童声合唱正在演唱一支愉快活泼的歌曲，这支歌是歌颂飞翔在和平的莫斯科上空的白鸽的。

倾注母性崇高感情的第七段——《摇兰曲》——是晚年

普罗柯菲耶夫最幸福的旋律天启之一。大幅度的旋律（将近两个八度），加上宽广而自由地流动着的音程进行，由女声低音区表演，听起来特别激动和热忱：



女中音与女低音相互之间的呼应（仿佛沉睡的小孩在梦中重复着母亲的甜言蜜语似的）赋予这一歌曲-咏叹调以特别抒情的韵味。轻柔重复的女声合唱，和声配置非常优美，更加强了宁静夜晚与平安入睡之感。音乐描绘一幅享受和平与安逸的母亲沉浸在幸福之中的图景。作曲家通过简单的生活场面表现亿万母亲对和平未来的向往，达到了高度诗意概括的境界。

清唱剧的第八段完全是另一种景象：这是全世界各民族保卫和平的群众性节日游行队伍的画面。整个发展性的段落凭藉多次重复的“游行主导主题”获得统一，这个主导主题在陈述中采取各种不同变形——上行或下行的形态。结束前几小节，我们在第三段听到过的两个“和平主题”又在合唱队中出现。

最后，在第九段无音乐朗诵《在太空里的谈话》之后，清唱剧以盛大的“阅兵式”终曲而宣告结束（《全世界准备以战争制止战争》）；其中三个主题轮流交替出现：基本的“和平主导主题”，新的、节日狂喜的“欢乐主题”（使我

们想起И.杜那叶夫斯基的流行歌曲之一），最后，是援引自第六段（《和平鸽》）中体现幸福童年主题的一支旋律。

清唱剧《保卫和平》得到社会各界的广泛承认。报刊与作曲家协会都给以高度评价。1951年春，它同组曲《冬日的篝火》一起荣获二等斯大林奖金。清唱剧很快录成薄膜唱片，并且在电台和公开音乐会上经常演出。由巴黎的法国进步公司《Chant du monde》（《群众歌声》）出版的唱片，受到舆论界的热烈欢迎；批评家们指出，这部作品对于“摧毁东西方之间互不信任的围墙”是很有帮助的。

译自《普罗柯菲耶夫传》

瞬　间　幻　想

И.涅斯齐耶夫

1917年春完成钢琴套曲《瞬间幻想》，其中十一首写于1915—1916年间，这一年又增加九首。这是普罗柯菲耶夫的特种“日记”，它以大胆的实验与简明的表现著称。我们仿佛走进作曲家的创作实验室，可以看到他是怎样贪婪地探索着新的艺术手段，怎样为将来创作大作品做特殊的“毛坯”的。套曲的标题——“瞬间幻想”——是从K·巴尔蒙特的诗借来的：

每一个瞬间我都在看着花花世界，

全是些变化无常的五光十色的玩意儿。

二十首《瞬间幻想》从情绪表达与形象塑造看都非常多采。作者从对比出发安排着它们的次序，让抒情的篇页与舞蹈-谐谑的或是戏剧性的篇页轮流交替。其中有些显得放荡不羁，动力性较大，似乎在描写敌对力量之间的搏斗。比如：标明“Feroce”（粗野）的第14首，神经质的兴奋状态突然为光明的向往所代替；带尖锐重音的第4首则建立在急剧的音响对比与不同音区的呼应上。Б.阿萨菲耶夫发现后者与最后两首《讽刺》有共同之处：在这里“热血沸腾的笑谑”为冷漠的“麻木气氛”所代替。有些好象是歌剧或者舞剧场面的梗概，或者是表现古怪对比的场面，或者是反映戏剧性冲突的紧张气氛的场面。

具有奇异幻想性的与色彩描写性的《瞬间幻想》，同出奇制胜的巧妙和声技艺是完全适应的。作者在这里就和声、节奏和钢琴织体等方面做了各种可能的试验。精美的第7首（模仿竖琴），织体与和声方面的发明超过旋律思维是显而易见的。慢园舞曲节奏的第12首或者带暗淡的神秘色彩的第2首Andante（行板）又是这样的文雅。故意玩弄某些手法有时会把作者引向颓唐、缺乏生气，有时甚至连主题也不那么自然（第13、15首）。

《瞬间幻想》中带谐谑性的或者温柔抒情的几首比较好。第3、5、6、10、11几首是普罗柯菲耶夫幽默中最光辉与最新颖的范例，它们充满青年人的朝气，没有一点迷妄的阴影或者嘲弄的鬼脸。这些小钢琴谐谑曲，有时同那些原始的儿童唱游歌曲典型的节奏意外地结合在一起，却又用了非常大胆的和声连接。快乐淘气的第5首建立在大三和弦的自由交替上。舞步轻盈的第10首，充满最滑稽可笑的蹦跳和喊

叫，蹬脚和拍手：在你面前仿佛可以看到一个会表演的孩子准备做各种嬉戏的调皮相 。在不长的小曲里，把尖锐幽默的与最温柔抒情的两种对比强烈的形象突然交替，是普罗柯菲耶夫的一个特点。比如：第 3 首，摇曳的摇篮曲节奏突然为类似《大管诙谐曲》的疯狂舞曲所代替；与此相反，第 11 首，在喜剧性的玩笑与丑角的喧嚣声中突然出现俄罗斯式的动人歌曲的旋律。

作为套曲点缀的是几首纯粹抒情的小曲，它们象俄罗斯故事一样饱含着感情敦厚与心灵纯朴的美。从这些作品（第 1 、 8 、16、17、20首），我们可以看到普罗柯菲耶夫的《老祖母的故事》以及此后许多童话抒情形象的起源。其中有些格外纯洁，鲜明的自然调式的旋律（象作品27号浪漫曲中那样）与美妙的和声基础（没有解决的七和弦一个接一个）结合得很有效果，比如第 1 首，听上去很象一个孩子在做天真甜蜜的梦。这些抒情小品往往采用透明的“C大调”（例如第 8 首与第14首的中部、第 6 首的大部分）——建立在“白键”上的音乐，普罗柯菲耶夫早在作品27号的浪漫曲中就用过。第16、17两首，还有最后第20首的一部分，具有静谧沉思的音响、徐徐摇摆的节奏与明朗忧郁的情绪。作者把安静透明的抒情小品作为套曲的一头一尾并非偶然。这些对《斯基夫组曲》的作者说来如此罕见的安抚形象，在整部套曲中起着决定性的作用。

《瞬间幻想》中的优秀之作是有权进入俄罗斯钢琴古典作品之列的。B.卡拉蒂根曾从这部套曲看到青年普罗柯菲耶夫转向深刻揭示心灵活动这一方面是正确的；“在这些被作者称之谓《瞬间幻想》的20首小曲里，除听到从前那种自然

主义音响外，已经可以听到新东西了，——卡拉蒂根写道——从那儿到这儿，在充满热情的掌声与失败的哀鸣，无谓的忙碌与杂乱无章之间，你会突然闻到某种温柔的、甜蜜的气味。普罗柯菲耶夫与温柔……你还不相信吗？这部美妙的组曲一旦问世，你自己一定会深信无疑的”。

相隔六年之后，H.马雅柯夫斯基谈起《瞬间幻想》，还要中肯，还要热忱。他同样为普罗柯菲耶夫转向表现多种多样的抒情而高兴："在《瞬间幻想》中，人们可以清楚地感到作者心灵固有的深刻程度和丰富程度；感到作曲家已经度过掐断头猛跑的阶段，开始停下来环顾四面八方，并且发现这里不仅有惊人的旋风，而且还有深深打开心灵的安静时刻，这才是经常运动中最本质的东西……"。马雅柯夫斯基坚决支持这种深刻人性的、抒情的因素，而这种因素在这之前只不过在普罗柯菲耶夫的某些作品中昙花一现，现在在《瞬间幻想》的音乐里却显示出多么有力啊！马雅柯夫斯基认为，这种情况使他"看中普罗柯菲耶夫，就象看中我们年轻的音乐史上不久前走过一辈合法的天才继承人一样"。

译自《普罗柯菲耶夫传》

老祖母的故事

И.涅斯齐耶夫

普罗柯菲耶夫到美国之后的初次演出很少引人注意：他出席的综合性"俄罗斯音乐会"是为鲍里斯·阿尼斯费尔德

（曾任玛林斯基剧院舞美工作的彼得堡画家）画展开幕举行的。这是1918年10月19日在勃鲁克林博物馆。这次音乐会上有俄罗斯歌唱家们的歌唱，还有舞蹈家鲍尔姆用《瞬间幻想》音乐（作者伴奏）跳的舞蹈练习。《瞬间幻想》中柔和抒情的片段与作品第12号中的小曲曾引起那些热衷于极度现代派的纽约评论家们稍稍注意。“也许，普罗柯菲耶夫是一头音乐革命的雄狮，不过昨天这头雄狮叫得还好象小鸽子那样温柔，我们热情地期待他展示音乐的极限……”——一位批评家点破说。

普罗柯菲耶夫于1918年11月20日在纽约埃奥利安-霍尔音乐厅独自举行的首次钢琴音乐会比较引人注目。好激动的美国音乐界对“这位俄罗斯人”表现出很大的兴趣。“挤满埃奥利安-霍尔音乐厅的全体听众都对他表示敬意，这是普罗柯菲耶夫在纽约最著名的音乐家中获得的荣誉”。唯恐吓坏听众，他在这场音乐会的节目单里，除开自己的作品以外，还加进斯克里亚宾的练习曲与拉赫曼尼诺夫的前奏曲。

这场音乐会开得很成功，第二天许多评论家都不禁嚷开了。“钢琴巨人”，“俄罗斯在音乐中表现出来的一片混乱”，“钢琴上的火山爆发”，“五音不全狂欢节”，“不信神的俄罗斯”，“艺术中的布尔什维克主义”，——美国报纸不仅做了许多诸如此类的宣传，而且利用听众对当时俄罗斯感兴趣这一点大搞投机活动。

对普罗柯菲耶夫的看法立即出现尖锐的分歧。正象在彼得堡一样，评论家们有的粗暴地侮辱他，有的却把他捧上天：“我真搞不清楚，一位精神正常的音乐家怎么能写出这样毫无定规的迅速即逝的东西来的”（《New York Herald》

《纽约导报》）。“评论这类音乐作品几乎象煮熟一个蛋那么简单。首先可以写你听到些什么，然后再说明全部变音记号，是降号代替升号，还是升号代替降号——如此而已”（《Evening Post》《晚邮板》）。

与此相反，进步批评家则为之欢欣鼓舞："应该把他看作勇于打破一切清规戒律的音乐革新家和才能非凡的钢琴家"（《Evening World》《晚世界报》。“这是从无限敌对的国家来到我们这里的（！）最惊人的钢琴家之一与最感人的作曲家之一”（《New York Tribune》《纽约论坛报》）。

大多数评论家并没有要求自己去作深刻与严肃的分析。第一个在普罗柯菲耶夫的音乐中发现肖邦、瓦格纳和贝多芬的影响，第二个确信普罗柯菲耶夫“源出于斯克里亚宾”，第三个把他叫做“假门德尔松”。“拿一个玄堡、两个奥伦什坦，不多的萨蒂同密特涅尔仔细地混合起来，再加少许舒曼，稍多一点斯克里亚宾和斯特拉文斯基——你就会得出类似普罗柯菲耶夫的东西”，——《Musical America》（《音乐美国》）杂志的一位评论家解释说。还有一位著名评论家在谈到第二钢琴奏鸣曲的终曲时写道，它使人想起“亚细亚高原上的古象在冲锋”；“只有等到孔龙的女儿读完音乐学院的时候，她的节目单里才会出现普罗柯菲耶夫的名字”。

他们把普罗柯菲耶夫的钢琴演奏同机械的玩艺儿相提并论，甚至不分青红皂白："钢铁的手指，钢铁的手腕，钢铁的双头肌，钢铁的三头肌……这是一个音响的钢铁托拉斯"。在如此这般介绍之后，一个黑人电梯司机在饭店有礼貌地碰了一下普罗柯菲耶夫的肌肉，还以为他是著名的拳击家呢！

普罗柯菲耶夫在埃奥利安-霍尔大厅举行的首次钢琴音乐会，尽管引起报纸一片喧哗，险些得不偿失。可是这位作曲家的名字却从此开始引起人们的注意。钢琴制造公司邀请他为小轴机械钢琴写几支曲子。两家纽约出版社向他订货要钢琴作品。这样就产生了后来得到普遍流传的作品第31号四首袖珍小品——《老祖母的故事》与作品第32号四首小舞曲（《舞曲》，《小步舞曲》，《加伏特舞曲》与《园舞曲》），这两部不大的套曲是属于普罗柯菲耶夫青年时代优秀的真正古典之作。就其抒情的深度与思想的敏锐与独特来说，它们接近于《瞬间幻想》中最有趣的几首。

《老祖母的故事》套曲中四首标题小品特别出色。作者为它写的题诗是这样的："她的某些往事已经淡忘，另一些却始终牢记在心头"。所有四首小品都在从容不迫的、安静的速度上进行，为此作者从音乐性质上又作了"导演"说明：如歌地，不要激动，很安静，最大程度地柔和等等。所有四首小品的旋律构造都同俄罗斯民歌相近，和声则别具一格，忽而是"白键上"森严的古体，忽而又是精美的半音体系，到处都显示出普罗柯菲耶夫的个性风格。推心置腹的温存亲密的抒情，在四首小曲中都同诣谑的故事性与勉强可以觉察出来的善良的怪诞结合在一起；从深沉、阴暗的低音与独特的旋律线条——有各种装饰音和可怕的跳跃——中可以听到童年时代熟悉的"恐怖的"幻想故事的回声。

几个《故事》都是三部曲式，并且在表现上都含有内在的对比。在第一个故事里，仿佛描绘"老祖母"外貌那种慈祥而手忙脚乱的断奏音乐，同有棱角的和恐怖的幻想性主题相互交替。以柔和悲伤的歌唱性旋律与娇弱的音色迷人的第二

个故事是非常动人的。这是普罗柯菲耶夫抒情的最诚挚、最温柔和最自然的篇章之一；这位一向都认为是善于表现“粗野与胡闹”的作曲家，在这里却显露出他从未有过的由衷的热忱，这同俄罗斯民族抒情诗有直接的联系。

好象描写什么妖魔场景的第三个故事，形象鲜明。它那伴随沉重而忧郁的断奏低音的第一主题，从各方面看，同《展览会上的图画》中《牛车》的音乐很相似。最后第四个故事，散发俄罗斯悠长歌曲气息的第一主题同谐谑描写性的第二主题之间富有表现力的对比是非常引人入胜的。

《老祖母的故事》的音乐同莫索尔斯基《展览会上的图画》那种尖锐的性格刻划与里亚道夫写妖魔的小品具有千丝万缕的联系。这套《故事》中给人留下印象的俄罗斯故事性格，在普罗柯菲耶夫后来许多作品——直到第一小提琴奏鸣曲与舞剧《宝石花的故事》——中得到了发展。

《老祖母的故事》，正如某些《瞬间幻想》一样，具有普罗柯菲耶夫青年时代钢琴风格的许多典型特征。Б.В.阿萨菲耶夫是这样描述这一风格的：“克服为装饰而装饰的技艺与浓重密集的和声，到处占优势的是丰富的旋律线条，而这线条又是如此温柔、生动、有弹性、切合现实、活泼、尖锐、清晰并且往往性格鲜明，富有深刻表情，仿佛还是由雕刻工的钢针描画出来似的”。

作品32号四首舞曲对普罗柯菲耶夫青年时代的钢琴风格也是很有代表性的。其中较好的两首（著名的升 f 小调《加伏特舞曲》与《小步舞曲》）是普罗柯菲耶夫轻抹一层善意讽刺的“古典主义”的直接继续。加伏特的中间部分再度响起接近《老祖母的故事》风格的具有鲜明表现力的俄罗斯歌

调。而在《舞曲》特别是《园舞曲》中，则隐约看到人为装饰与和声饱和的痕迹。

《老祖母的故事》很快就在苏联钢琴家的节目单中赢得经常性的地位。《走向新岸》杂志在1923年曾载文热烈欢迎这部作品："可以正确无误地预言，十年之后，那怕最小的省城，只要那里有钢琴，一定会演奏这些《故事》并且获得赞扬"。

译自《普罗柯菲耶夫传》

第六钢琴奏鸣曲

И.涅斯齐耶夫

1939／40年冬季，正处在排演《谢苗·柯特柯》期间，谢尔盖·谢尔盖维契完成了第六钢琴奏鸣曲（具体完成日期是2月11日）。4月8日作者在一次电台广播中演奏了这首技巧复杂的作品；半年之后，1940年11月，普罗柯菲耶夫钢琴音乐的始终不渝的宣传者斯维亚托斯拉夫·里赫特尔在一次公开音乐会上辉煌地演奏了这首奏鸣曲。

第六奏鸣曲（A大调，作品第82号）不同于《罗密欧与朱丽叶》10首小品，它再次向人们宣告作曲家对钢琴技艺的倾向：这里提供了各式各样的钢琴表现手法——复杂的、强烈突出重音的跳进（第一乐章），细碎的手指技巧（终曲），饱满的和弦音响以及浓密的音型层（第三乐章）。奏鸣曲中又复苏了普罗柯菲耶夫在早期作品中猛烈发作的象不可遏

止的“魔鬼”似的气质。H.Я.米亚斯柯夫斯基曾指出这首音乐拥有的“力量与胆略”及其风格的独特——“新老普罗柯菲耶夫的混合物”。早期普罗柯菲耶夫创作中的某些司空见惯的标志（第一乐章中一往无前的节奏与“野蛮的”和声，终曲中“斯卡拉蒂式的”织体）同中间两个乐章中抒情的深刻性与情感的成熟性奇妙地结合在一起，恰恰说明了这个道理。

奏鸣曲以非凡复杂的内容与极其尖锐的对比著称。人们可以通过其中不同的音乐形象——忽而是可怕的辛辣，忽而是细腻的抒情——猜透隐匿在这部作品中的标题内容。

恐怖的暴力统治着奏鸣曲的第一乐章Allegro moderato（中快板）。音乐几乎没有一点普通人的感情：在听众的意识里产生的不是被狂暴笼罩的厉鬼的残余形象，就是惨无人道的敌军入侵的反响。

奏鸣曲的第一个形象渗透了粗野与强悍的性格——建立在呼号基础上的军队进行曲；尖锐的和声构成的故意的机械节奏，赋予这一形象以几乎是冷酷无情的下意识运动的特点。连接部的音响象主部一样机械、夸张到“毫无人性”的地步；这里同某些《讽刺》与青年时代的《托卡他》（作品第11号）中的形象有很多共同之处——个性倔强的摩托式运动与令人生畏的冷笑结合在一起。

古怪的、羞涩忧郁的付部完全是另外一个世界；普罗柯菲耶夫抒情音乐的压抑性与脆弱性可以说达到了极限的程度：陈述悭吝、禁欲，自然调式的旋律几乎没有和声支持，仿佛故意弄成对什么也无动于衷的萎靡不振的样子。

第一乐章两个主题，一方面起本质的变化，一方面互相

矛盾冲突，在生硬的多调性效果的基础上构成一个复杂的展开部。这里广泛运用各种复调结构（“三全音上的”模仿，“扩大”主题的手法等）；主要发展的付部主题已经丧失原来羞涩抒情的性质，变得尖锐粗野；伴随它的是惶惑不安的敲击持续低音与从主部中分裂出来的固执的呼声。展开部音乐的高潮具有邪恶势力狂怒猖獗为所欲为的特征。这种感觉由于把钢琴解释成“打击乐器”以及使用喧嚣刺耳的效果（glissando滑奏、col pugno用拳头捶击以及其它等等）而加深起来。展开部结束之前，神经质的狂暴渐趋平息，让位于疲惫麻木、几乎是摆脱一切的状态（毫无生气的停滞的一连串和弦使人想起晚期斯克里亚宾的幻想形象，比如他的第九奏鸣曲的开始主题）。在再现部与尾声中，前面的几个主题以缩减的形式重复出现：进行曲的主部被已经改变的付部的省略陈述所代替，尾声再度激起暴怒的情绪，并以此统治整个乐章。

在第一乐章表现主义的形象及其可怕的“穷凶极恶”之后，普罗柯菲耶夫又把我们领回到非常人性的、间或是细致抒情的音乐中来。被粗糙过火的效果弄得疲乏不堪的听众，对半舞曲性的第二乐章（Allegretto小快板）那种文雅的诙谐性一定会感到满意。这里同普罗柯菲耶夫的某些青年舞曲（作品第12号，第32号中的）有许多共同的地方——节奏优雅，和声色彩鲜明，旋律迷人（或者矜持而富于幻想，或者淘气而充满戏谑的趣味）。第二乐章的三部曲式是同机敏的变奏发展灵活地结合起来的。

奏鸣曲的第三乐章——慢园舞曲节奏上的抒情夜曲（Tempo de valzer Lentissimo）——也有不少引人入胜

的妙处；这一乐章的音乐很多地方近似于《罗密欧与朱丽叶》中爱情-浪漫的篇页——和声色彩既有感情又比较严格，旋律抒情新颖。展示在听众面前的仿佛是一个戏剧的场面，充满夜间密会与恋爱气氛的反响。

和声的鲜艳性与色彩性，内声部的丰满性，使中间两个乐章同第一乐章可怕的多调性绝然不同。

终曲的大部份（包括呈示部与中间插部）由于轻快的诙谐音响而使人感到身心愉快。我们从这段调皮的 Vivace（活泼的快板）中可以认出青年时代普罗柯菲耶夫为人们所熟知的笑脸——他当时是一个热情的技巧玩弄者与快速的经过句“奔忙”的爱好者。这里几个主题都是这样放荡不羁与嬉戏风趣，丝毫不会让人再想起第一乐章的恐怖情绪。

可是在终曲的再现部里却出现一个戏剧性的转折。主部欢乐的主题突然遭到低音部不安的敲击进行所破坏。仿佛回想起刚刚做过的恶梦似的，第一乐章的几个主题响起一阵轰轰隆隆的、象凝固了的声响（来自主部主题的战争信号-喊叫，展开部中一连串的下行和弦）。这个幻觉，一方面使我们想起第一乐章中残酷的事件，另一方面又把神经质戏剧性的特征带进终曲的音乐中。无忧无虑的欢乐几乎没有回来。在再现部中重复出现的几个主题，由于装饰的音比较生硬，也已失去自身从容轻盈的色彩。这在终曲的尾声中特别明显，这里和声变得愈加尖锐与“暴虐”，而主部主题的急速发展又伴之狂怒的叫唤与滑奏的飞腾，神经质的敲击音型（有贝多芬热情奏鸣曲的味道）与第一乐章中“信号-主题”的模糊回忆。

邪恶残暴的形象，暂时为中间两个乐章由衷的抒情与温

和的幽默所取代，又在终曲的尾声中赢得胜利。乐曲以阴暗与隐匿的不安作结。

奏鸣曲引起人们产生极其矛盾的感情：中间具有体裁-间奏性质的两个乐章最受欢迎，终曲也比较吸引人；可是第一乐章中故意弄成“杂乱无章”的样子，只能把它看成作者从前曾经热衷过表现主义的一个贡献来欣赏。

批评家在正面肯定奏鸣曲构思的宏大规模与作者愿望的严肃性的同时，也曾指出这首音乐冲击太粗暴，第一乐章中还存在“不少过于粗糙的成份”。

译自《普罗柯菲耶夫传》

第七钢琴奏鸣曲

И.涅斯齐耶夫

人所共知，作曲家构思第七奏鸣曲还是在1939年——它的基本主题是与第六奏鸣曲同一年草拟的。不过那时，据他自己所说，这首新奏鸣曲没有写成功，并且他后来好几次把这个草图拿起来又放在一旁。1942年春，第七奏鸣曲却完成得非常快，“说实在的”仅仅用了几天时间。

奏鸣曲包括三个乐章：“……第一乐章在相当快的速度上发展（不安的快板），第二乐章——抒情的行板，时而温和，时而紧张，终曲用的是 7／8 拍子”——作者告诉本传记作者说。第一个快板听上去好象是一首魔鬼的谐谑曲，充

彻旋风般的进行；造成这种感觉的还有下列各种因素——惶惑不安的旋律型，执拗地砸下去的持续低音，赤裸裸的节奏结构，主要是尖锐不协和的调式和声范围，作者自己给它下个定义叫做“无调性的”。人们可以再次听到普罗柯菲耶夫音乐中如此专门为摩托式运动写成的篇页，象作品第11号的托卡他或者第五钢琴协奏曲中的托卡他一样；在我们的记忆里也还会浮现出他的歌剧音乐中最紧张的插曲，例如歌剧《战争与和平》中在拿破仑的大本营一场。这里，在结合急剧强调的机械节奏、悭吝禁欲的织体写法与重浊的和声构成面前，旋律显然退居到第二位了：



然而这种和声语言实际上远不是那种意测的“无调性主义”，因为在终止式的支柱音上表现出来的调式中心是清清楚楚的——降B大调与降b小调，只不过作者凭借复调层与有表现力的五度和弦以及其它等等的帮助把它们又“遮盖起来罢了”。

主部仿佛惊雷轰鸣似的骇人听闻的音乐逐渐平息，一变而为雅致优美的付部；这支旋律在调式上表现出来的复杂性

与装模作样的姿态，在这里产生一种一面讲故事、一面打瞌睡、感情不开朗的感觉。付部音乐听上去好象是隐隐约约的回忆，暂时把恐怖的现实生活搁置一旁。可是渐次accelerando（加快）马上又把听众带回到粗野、放肆的感情浪潮里来。这种狂热的感情在展开部里愈来愈动力化。接着又是短暂的、仿佛忘掉一切的瞬间，音乐进入抒情付部的主题（付部再现）。最后，一开始神经质兴奋状态的形象终于肯定了下来，这就赋予这一乐章以表现主义尖锐性的特征。

必须指出整个第一乐章在音调上的统一性：同贝多芬第五交响乐中“命运动机”相类似的不安的敲击音型，多次出现在漫长的主部与连接部中，然后——放慢速度——又揭示了付部的旋律。

由低音区“男中音”音色承担的优美如歌的主题，是第二乐章的基础。这里的一切都同第一个快板乐章激昂的音乐形成强烈的对比：抒情主题温柔的轮廓，不慌不忙的速度，明亮的调性色彩（E大调），和声的鲜明性。正象第六奏鸣曲或是第二弦乐四重奏中的抒情乐章一样，它同普罗柯菲耶夫的歌剧中爱情-幻想性的插曲使人产生一种类似的联想。行板的中部——低声部严峻-禁欲的主题——暂时出现一个明智沉思的形象。这个主题进一步变形，并用复杂的音型把它包围起来；沉思的形象越发展越激动不安，仿佛一连串的念头在这位主角的意识里疾驰而过似的。最后，作为光明的象征，再次响起一开始抒情的主题——整首奏鸣曲中最和平最安宁的形象，没有一点阴影的幸福理想的体现。

给人留下最强烈印象的是奏鸣曲最后的第三乐章——在离奇的7／8拍子上进行的动力性的俄罗斯托卡他，它使人

想起鲍罗金的勇士形象。大块的和弦织体，重踏的持续低音，被特强音赶得急速不停的节奏音流，——所有这一切为了一个根本目的，就是创造一幅象故事里巨人般的军队进行的画面。旋律因素，象在奏鸣曲的第一乐章中那样，在节奏的本能、音响增长的动力、和音的涩味与笨重面前，只能退居第二位。这种强有力的“机械性的”冲击——严格地始终如一的节拍-节奏——整个终曲从头至尾没有停歇过；连接部令人惊惶的乐汇与付部勉强可以觉察出来的倦意的抒情也都是在同样的节奏背景上进行的。

与凶神恶煞的第一乐章不同，那里是被冷酷无情的气焰冲动发作起来的“邪恶的旋风”在横行霸道，而这里占统治地位的则是比较清晰的、属于人世间的，从稳定的调式-和声的音，一直到降B大调主三和弦顽强的肯定。这段音乐不禁使人产生一种联想，联想起唤醒人们去为胜利而斗争的勇士具有的无穷力量；并且由于节拍的自由与音调性质的特殊使它同俄罗斯壮士歌的歌调很相似。

同时某种古老的、竭力赋予史诗形象以任意变形的特点的美学原则，在这里也有显著表现。故意突出作者非比寻常的风格，甚至使出全部解数显示出惊人的力量，妨碍听众从这首作品中去捉摸当代的现实性质。第一乐章中邪恶的破坏性因素过分膨胀，终曲中表现原始自然力的特征，使这部作品在美学上具有一定的条件性。

第七奏鸣曲象第二弦乐四重奏一样，受到批评家们无条件的热烈赞扬。他们肯定地认为，奏鸣曲的音乐充分表现了“苏联人民健康的、目标明确的处世态度”；在它那种威严的音调中响起的是“祖国之声”。这些评价显然有夸大之

处，因为它们没有考虑到对这部作品有争议的一面，也就是妨碍它成为真正表现处在这个森严的年代的民族感情的一面。

1943年元月18日，C.里赫特尔在莫斯科首次公开演出了这首奏鸣曲。同年3月第七奏鸣曲荣获斯大林奖金二等奖。

美国著名钢琴家符拉基米尔·霍罗维茨演奏第七奏鸣曲也曾获得巨大成功，批评家们认为从这首作品中可以听到时代的反映。“这首曲子正象肖斯塔柯维契的第七交响乐一样，对于遭到战争震动的俄罗斯是很有特点的，——《Chicago Sun》（《芝加哥太阳报》）的批评家指出。终曲牢不可破的节奏含有某种歌颂人民不可屈服的意志的英雄主义意识，而人民是注定不会失败的”。

译自《普罗柯菲耶夫传》

第八钢琴奏鸣曲

И.涅斯齐耶夫

1944年9月初，报刊报道了普罗柯菲耶夫完成第五交响乐钢琴谱与第八钢琴奏鸣曲的消息。10月作者向作曲家中央办公室呈交这两部新作。埃米尔·基列尔斯很快研究了第八奏鸣曲，并于1944年12月30日在音乐学院大厅成功地演出了这部作品。

降B大调奏鸣曲——钢琴奏鸣三部曲中的第三首，普

罗柯菲耶夫在1939年就开始写了。从事这一奏鸣三部曲的创作（作品第82、83与84号）整整持续了五年时间，它为普罗柯菲耶夫的钢琴音乐发展开辟了新的一页。

由三个大编号作品构成的奏鸣曲套曲，在作曲家的创作意图方面表明有许多人所共知的重复的地方：其中包括深刻的构思，巨大的戏剧性形象，比青年时代的奏鸣曲有更大的规模，同时比以前的表现主义倾向也有某些加强；后者指的是个别插部的夸张性、任意性与音响上的刺激性（第六、第八奏鸣曲的展开部，第七奏鸣曲的第一乐章），抒情形象带有某些谜惑性与离奇性（第六、第八奏鸣曲中第一乐章的付部），还有个别地方节奏与旋律思维进行上存在赤裸裸的效果（第六奏鸣曲的开头，第七奏鸣曲的终曲，第八奏鸣曲终曲的中部）。有经验的专家们对这一类发明很感兴趣，但是对于那些已经爱上普罗柯菲耶夫钢琴音乐中优秀范例（包括第二、第三、第四奏鸣曲，《瞬间幻想》，《老祖母的故事》，《罗密欧》、中的小品等等）的广大听众来说，就不都是那么如意了。

我们从作者于1939年为第八奏鸣曲创作的几个主题手稿中发现，这些草图包括用进第一乐章的两个主题，然后是第二乐章“小步舞曲的”基本主题与终曲中一开始两个主题。可是当作者最终把这些构思变为现实的时候，有许多地方改变了自己的看法，扩充了原来的想法：出现了新的急剧对比主题（第一乐章的付部，终曲的中间插部），改变了调性（代替原定C大调的是降B大调），减少了乐章的数目（三乐章取代了最早构思的四乐章）。

第一乐章一开始的形象是普罗柯菲耶夫的器乐创作中的

一个意外现象：我们在这里既听不到象第六奏鸣曲与卡巴尔达四重奏中那样可怕的喊叫，也听不到象第七奏鸣曲一开始时那种狂暴地神经质的飞腾；第一乐章以温柔忧郁并且充满无限困倦的主题开始，这种感情上的复杂性与心理刻划上的细致性，我们也可以从不同调性上的徘徊，却又经常以肯定的完全终止来结束这些方面猜出来：



主部的外貌及其由于离调复杂化了的平滑流畅的旋律，使人想起《战争与和平》中的爱情主题。主部是拥有作为中部的两个新主题的大三部曲式结构。据作者说，其中之一是他为未拍摄成的影片《黑桃皇后》配乐而写的里莎主题。

连接部里的调式精美度显得更加突出（单纯三和弦的华丽演奏，隐秘的转调同柯萨柯夫的《卡谢耶夫沙皇》一脉相承），安静流畅的进行为不安的经过句所代替，并在此背景上低音部出现付部“粗俗的”抒情主题。

付部的音乐比较罕见：在低音部阴暗沉闷地响起下行九度跳进之后，象痛哭流涕似地产生了一个悲哀的句子，它使

我们想起普罗柯菲耶夫歌剧中热情激动的宣叙调。

付部的不平常性还在于它的细碎性，在于它分裂成短小的感叹式的乐汇，仿佛从歌剧朗诵调上下文中摘出来的一样。很可能，普罗柯菲耶夫在创作这类主题时，曾吸收了他把歌剧音乐改编成交响组曲的工作经验（《赌徒》组曲与《谢苗·柯特柯》组曲）。

在第一乐章的展开部里产生了另外一种邪恶的幻想形象：沸腾旺盛的精力在复杂的经过句中成熟起来；人们熟悉的主部与付部的主题改变得很厉害，变成一种粗野的、暴露无遗的音响结构形态。这些经过改变的主题在极端不协和的结合中相互冲突，造成一阵感情上的急风暴雨。正象第六奏鸣曲第一乐章的展开部一样，这些形象带有极度臃肿的性质。当热情的暴风雨一经平息，主部温柔的音乐听起来愈加精美，几乎是无意的流露。直到暴风雨般的尾声中，经过句迅速的旋风再度显示这部作品内含的巨大动力性。

比较传统的是奏鸣曲的第二乐章——Andante sognando（梦幻的行板）——小步舞节奏上的抒情舞曲性小品，加上特性的和声进行（降D到D）与比较简单的变奏发展。这一间奏乐章的形象内容同第六与第七奏鸣曲类似抒情夜曲的中间乐章相近。

然后在终曲里又有许多新的与戏剧性大胆的东西。一开始的形象对于普罗柯菲耶夫年轻时代的钢琴写法真是够典型的：三连音经过句上的迅速奔跑，有弹性的“塔朗泰拉”的节奏，主题含有淘气热情的性质；使我们想起第一钢琴协奏曲、作品第2号的练习曲、第二与第四奏鸣曲的终曲那样快乐的“体育运动的”形象。这里他在钢琴技术方面也表现得

比较丰富——其中包括流利的颗颗珍珠（Perlé）、双音、跳进、托卡他式的中断、尖锐与强烈的断奏等复杂技巧。

但是在终曲的中部，无忧无虑的经过句“奔跑”又为激动得几乎看得清清楚楚的戏剧性场面所打断。机械匀称的持续音运动不断增长；多次重复同一种节奏音型引起人们产生一种联想，仿佛这是不屈不挠的勇士奋勇前进的一股力量，它们将在自己的征途上歼灭一切敌人。旋律的因素——悭吝的多次重复的乐汇——在不可遏止的摩托式节奏的强烈运动与动力性增长着的音响面前退居第二位。巨人行进的图景由沉重的踏步声、大胆的旋风式的疾驰飞腾与口笛声等描写性效果补充着。这支不可战胜的神话般的勇士部队正在不断壮大，为了去同敌人决一死战。正象在第七奏鸣曲中那样，这段音乐可以同俄罗斯军事力量联系在一起，只是这里的形象应该从美学方面、从童话故事假设方面来理解。最后，在“勇士”插段的高潮处产生更加现实的戏剧性冲突：在不停的摩托式持续音背景上出现哀痛的乐汇——第一乐章付部的哭诉音调。战争的景象越变越清楚。然后它逐渐消失，好象越离越远似的。接着隐隐约约地、不坚决地（irresoluto）、似乎为自己那种乐天的顽皮劲感到害臊似地回到终曲开始主题中的一个。从此再也没有什么来阻碍流畅旋律的快速奔跑了。如同第七奏鸣曲或是作品第94号的长笛奏鸣曲一样，重新肯定了生活的欢乐与人类精神的力量。

第八奏鸣曲要求演奏者具备高度的技巧——这是普罗柯菲耶夫钢琴技巧成就的高峰之一。同时它具有多方面的内容：不仅包含普罗柯菲耶夫器乐常用的快速经过句或者直观抒情的形象，而且还包含隐匿标题的史诗性特写的形象。

第一乐章付部中哀痛的宣叙调是如此，终曲中勇士行进的形象也是如此；普罗柯菲耶夫这些同他的某些歌剧主题相类似的新形象，从某种程度上说，这是与战争年代留给他的印象分不开的。

第八奏鸣曲比第七奏鸣曲刺耳的音响少得多。它的形象比较清晰，比较人情味。同第六与第七奏鸣曲一样，它引起苏联钢琴家们（基列尔斯、里赫特尔、札克）的很大兴趣，可是并没有得以广泛流行。普罗柯菲耶夫早期的几首钢琴奏鸣曲、包括后来的作品第94号长笛奏鸣曲——情感交流比较开朗——更接近更适应广大听众。

译自《普罗柯菲耶夫传》

第三钢琴协奏曲

И.涅斯齐耶夫

1921年夏天，普罗柯菲耶夫迁居到大西洋岸边的法国勃列坦城。在这里他完成了在俄罗斯已经开始写的第三钢琴协奏曲。协奏曲中大多数主题是早就写好的：优美的e小调变奏曲主题（第二乐章）写于1913年，第一乐章两个主题和两个变奏写于1916—1917年间，终曲的第一主题和第二主题援引自1918年构思的未完成的弦乐四重奏。第一乐章再现部中那个艰难的平行三和弦经过句还是1911年“储备下来的”，那时普罗柯菲耶夫正在写降D大调《小协奏曲》，同时设计为钢琴写一部大“经过句”协奏曲。

普罗柯菲耶夫把上述那些主题加上补写的几个主题（第一乐章的付部，终曲的第三主题）构成一部三乐章套曲。这是他的优秀作品之一，也是他在钢琴音乐方面探索多年的总结。

青年时代的普罗柯菲耶夫经常将几个生动形象构成对比的典型做法，在第三协奏曲中表现得尤其显著：由衷的俄罗斯抒情，善意怪诞的故事性，以及主要是意志顽强的、有弹性-竞技力的钢琴技巧。作者甚至在个别乐章里也让几个对比形象相互冲突；用尖锐、突然的并置对比来填补复杂展开部的短缺：不是悠长的芦笛歌调为如流泻水的经过句或者恐怖的童话形象所代替；就是歌唱性的悠长旋律让位于快速推动的坚毅节奏。

第三协奏曲比第一钢琴协奏曲更深刻、更成熟、更严肃；同时它在情绪上又比“心理”气氛阴暗、浓重的第二协奏曲更光明、更欢乐。其中显露了普罗柯菲耶夫的许多优秀方面：既有清淡高雅的抒情（第一乐章的引子主题，第二乐章的变奏曲主题，终乐章的中间插部），又有强大粗壮的刚毅（第一与第三乐章的主部）。符合早期古典主义精神的小技巧Perle′（闪光的珍珠），有弹性的叮呤当啷的托卡他手法和象花环那样复杂的和弦连接，这一切使这部协奏曲的织体花样显得更加丰富多采。非常艰难的华彩效果往往用来表现青年人旺盛的精力；在枯燥的操练与敲击式托卡他的音响之后，由衷抒情的歌唱性插部特别引人入胜。

第三协奏曲的某些地方仍然感到有点矫柔造作，第二乐章的个别变奏，或者第一乐章中伴随机械节奏与死板音色的“怪诞的”插部（这里使人想起舞剧《丑角》中毫无生气的

“傀儡的、令人生怕的暗淡失色的形象）就是如此。夸大其辞的人有时会认为作者对于突出缺乏感情的“哈农式”经过句特别感兴趣。在整个和声丰富多采（自然音体系占优势）的情况下，第二乐章的个别变奏或者终曲的再现部里，和声手法也还有不少表现过火的地方。

然而，青年时代普罗柯菲耶夫的性格特征反映在音响上的“大胆妄为”，无损于这部协奏曲的整体效果，其中占优势的还是那些热爱生活的阳光灿烂的因素、朝气蓬勃的动力和自然音体系的明朗的旋律和调式。

第三协奏曲在音乐上的一个重要之点是揭示了鲜明的民族性。俄罗斯风格在其中表现得激昂热情，象诗一样的鼓舞人心，同时又很新鲜。作曲家一面并不拒绝采用人情味比较浓的旋律歌调，一面又尽量以各种有效的动力性做法去革新俄罗斯的音乐风格。

为这部协奏曲写得诗意盎然的题头，第一乐章引子的芦笛主题是多么别致啊！没有任何伴奏的单簧管独奏，好比倾诉的牧笛或者悠长民歌的回声：





芦笛的歌腔为急速"奔跑的"经过句所代替，并由此产生精力旺盛与朝气蓬勃的主部，一个由悭吝的二声部钢琴独奏陈述的主题。这个刚毅的主题盖出于芦笛引子开始的核心：只是悠长的歌调到这里已经受浮雕般的节奏支配了。如流泻水的经过句，以及钢琴独奏与乐队间的紧张呼应，把音乐引向抒情小说式的付部主题。这是半怪诞的故事主题之一，我们可以在普罗柯菲耶夫的许多套曲作品中（从第一钢琴协奏曲与第一小提琴协奏曲的付部一直到第七交响乐第一乐章的结束部主题）遇到这类主题。俄罗斯安静如歌的主题由于旋律有棱角的曲折与跳跃、节奏的严格机械性与和声配器上的锐利性变得"尖锐化起来"。在听众的心目中产生一种浓厚幻想的"妖魔"形象，和古老童话中可怕的模糊的回响。

在第一乐章不大的展开部中，占主要地位的是重现引子的歌唱性主题；这一次这支由普罗柯菲耶夫自然音体系的无比韵味装饰的优美旋律听来更加鲜艳、更加生动。这段音乐是对俄罗斯阳光普照的辽阔大地与祖国远方的歌颂。第一乐章的再现部改变比较大：经过句的效果变得更加错综复杂，而付部的形象则具有更加变相的、仿佛毫无生气的特征（死板的音色，"瘦骨头"敲出来的干和弦）。最后在尾声中，均匀得仿佛是钢琴操练的、精力充沛的、用突然刹车来结束的经过句进行再度获得了胜利。

协奏曲的第二乐章（Andantino小行板）由主题与五个变奏加一个发展性结束部构成。乐队奏出令人心旷神怡的主题，几乎是协奏曲中一支最美好的旋律：它以温柔的微笑、纯朴的歌唱性与节奏的典雅感人——具有普罗柯菲耶夫青年时代某些终曲的气息（比如很早以前的作品第12号中的加伏

特舞曲）。紧跟主题之后出现的一连串变奏，对变奏曲式作了非常奇特与非常自由的解释。作者急剧地变化着原来的主题，甚至变得认不出来，忽而把它变成机械怪诞的四不象、忽而使它融化于精美的印象主义的色彩音响之中，忽而又让巧妙的音型网把它包围起来。有几个变奏中的主题变得简直捉摸不透，已经被分割成若干细小的音调碎片了；剩下的只有每个变奏都照样重复的幽雅而音响饱满的终止式，作为主题材料统一的提示。

五个变奏只有第一变奏保持主题的旋律轮廓，作了细致的钢琴装饰；第二变奏尖锐怪诞，与《丑角》或者第一小提琴协奏曲的戏弄讽刺性插部有同样的味道；第三变奏是一首独特的技巧性经过句式的间奏曲；第四变奏慢板，阴晦幻想地，好象是《卡谢耶夫沙皇》中毫无生气的冷若冰霜的音响的回声；最后第五变奏有漫画般进行曲的性质。乐队奏出的结束部再度出现美妙的原型主题，这次钢琴伴奏比较轻，仿佛作为这首舞曲的和弦装饰似的。

协奏曲的终乐章（Allegro ma non troppo 不太快的快板），象第一乐章那样，又是坚毅有力与无可阻挡的快速进行获胜。终曲的基本主题具有自然调式的色彩与类似第一乐章开始主题那种俄罗斯进行的性质。不过这里的旋律素质在很大程度上隶属于突出重音的舞蹈节奏之下罢了。

终曲的基本主题在呈示部就有所发展——通过意外的调性跳越或者织体复杂化（装饰、跳进、滑奏），还有使它的弹性动力愈加尖锐化。然后是迷人的中部（meno mosso 稍慢）——热情奔放的歌唱性主题，由于音程的无限宽广与内在转调的鲜明色彩显得非常丰富。其中对生活欢乐的歌颂

与青年人对美好未来的信心是通过饱满的声部来表现的。这一主题——以其旋律的宽广与内在发展的动力——是普罗柯菲耶夫后来许多抒情主题（一直到《宝石花的故事》中“女主人”肯定生活的主题或者第五与第七交响乐的优美主题）的先驱。

可是这一抒情歌曲的音流在此却突然被不大的类似幽默的“瞬间幻想”的间奏打断了：仿佛儿童故事中那个有点怪癖的角色，一面瘸着腿做鬼脸，一面在舞台前爬行着。这一现象很快就为原来愉快抒情的主题所代替，不过现在装饰得更丰富并且扩充得更长大了。最后“幸福之歌”再让位于主部的弹性进行。再现部也作了很多改变：取消了付部，加强了动力；作者千方百计用各种偶然音与和弦堆砌来使主题尖锐化、“带胡椒味”。强大的压力、节奏的催动与技巧的炫耀越来越增长地趋向结束，总的印象是很扣人心弦的。

第三协奏曲很快就得到世界各国的承认。协奏曲首次演出是1921年12月16日在芝加哥（独奏——作者，指挥——弗烈杰里克·斯托克）。1922年元月普罗柯菲耶夫又演于纽约（指挥——A.考特斯），4月演于巴黎和伦敦。此后作者还曾到过许多国家演奏这部协奏曲，并且由他演奏录音制成唱片。据普罗柯菲耶夫说，美国听众对这部协奏曲的音乐“不甚理解”，纽约报界也对他完全抱冷淡态度。相反，法国、波兰以及其他欧洲国家的报刊则给这部协奏曲以很高的评价，赞扬作者暴风雨的幻想与大胆的构思。1925年春，普罗柯菲耶夫曾激动地谈到他在“音乐科学学院的堡垒”——巴黎音乐学院演出第三协奏曲的情况，“这个最古老的巴黎音乐学院的音乐会机构，是有点引人注目的”，——他在一封信

里写道。

第三协奏曲在苏联也早就赢得承认了。1923年秋，钢琴家C.E.费因贝尔格在苏联首次演出这部作品（在莫斯科“国际书店”协会举办的一次晚会上）。这次首演使普罗柯菲耶夫特别高兴：“当我知道第三协奏曲在莫斯科演出成功的消息，我感到很幸福。请代我向演奏者——费因贝尔格与萨拉捷夫表示感谢”——他在给莫斯科朋友的信中写道。Б.В.阿萨菲耶夫指出：协奏曲“听来非常鲜明、非常舒服，是俄罗斯式的，尽管其中既没有民间主题，也没有故意的风格模仿……”“重要的是——他在另一篇文章中表明，——普罗柯菲耶夫仍然远离自己的祖国，可是祖国给他的力量却在他的创作中活灵活现，俄罗斯对于艺术价值的理解也在其中闪烁着光芒。

在下一年里，苏联钢琴家Л.奥波林、Э.基列尔斯、Я.扎克等不止一次演奏了第三协奏曲。它是有权进入当代俄罗斯音乐的金色宝库的。

译自《普罗柯菲耶夫传》

长笛奏鸣曲

И.涅斯齐耶夫

1943年底准备着手写的长笛奏鸣曲，是普罗柯菲耶夫在战争年代一部最光明最平靖的作品。“长笛奏鸣曲差不多写

完了——他在1943年4月12日给Л.Т.阿托米扬的信中写道，——只剩下终曲的再现部。整个写出来篇幅够大的，四个乐章，近40页谱纸。”

普罗柯菲耶夫早就想为长笛写一首透明而优雅的曲子，还是在法国的时候，那里木管乐器演奏的水平很高（他曾以尊敬的态度回忆过法国最杰出的长笛演奏家之一巴列尔吹出的“天国之声”）。现在只是在这个时代的屈折中再次企图回到这个古典乐器的天真形象及其纯洁的心灵与鲜明的旋律上来罢了。处在第七奏鸣曲、《卡巴尔达四重奏》与《一个孩子的叙事曲》的尖锐音响之后，这在情绪上是个自然的缓冲，正象多少年前，在《斯基夫组曲》与《赌徒》的急剧骚乱之后，《瞬间幻想》与《古典交响乐》显得那么抒情平静一样。长笛的透明音色同奏鸣曲的几个基本主题——它安静而温和的抒情（第一与第三乐章），它有点戏弄而明朗的诙谑性（第三乐章）与终曲中嬉戏的舞蹈性——特别适应。

再就是，如同在他青年时代的优秀作品中，或且是在《罗密欧》与《儿童音乐》中一样，普罗柯菲耶夫充分显示了自己取之不尽、用之不竭的旋律才干：他在听众面前轻而易举地展现着一个个纯朴而引人入胜的形象——从富于幻想的抒情到有点淘气的幽默。根据明朗与单纯的思想，精细与古典的作曲手法看，这部奏鸣曲接近于普罗柯菲耶夫的儿童音乐的某些范例或者他以前的“古典主义”作品。可是，尽管形式简明，规模不大，织体透明，甚至个别手法还有古典格调，这部作品与复兴古代音乐的企图却毫无共同之处：相反，这是当代的、今天的普罗柯菲耶夫，以及他那特殊的调式和声思维，他那古怪的经过句音型的编织方法，还有他那

独特的抒情。这首曲子的风格特征主要决定于：旋律的纯朴与节奏的弹性同细致地运用转调进行的技巧与色彩性的调性对置（三度调性对置或是小二度对置等）相结合。

第一乐章的基本形象——Moderato（中板）——某些方面类似普罗柯菲耶夫第一小提琴协奏曲一开始的主题——比如用四度音调描划出来的富于幻想性的抒情歌调，闪闪发光的D大调，轻柔婉转的和声色彩，——不断地离调，仿佛群集的阴影变幻莫测似的……第二小节中有特性的“喋喋不休的”进行与第一乐句结束处象流水潺潺的装饰音使抒情形象带上嬉戏和明朗微笑的特征：



普罗柯菲耶夫典型的舞蹈形象表现在优美的付部中：点状节奏清晰的尖锐性与其中迷人的转调进行（使我们想起《罗密欧》中某些舞曲）结合得很好。第一乐章简洁而细碎的

小展开部。与其说建立在呈示部两个形象的矛盾冲突上，毋宁说是建立在它们通过新的和声解释形成的色彩变化上；并且这里既没有复杂的复调交织，也没有多调性的尖锐音响。第一乐章再现部同样合乎严格的古典主义手法，几乎准确地重复呈示部的材料。

奏鸣曲的第二乐章——嬉戏的诙谐曲(Presto急板)——在听众面前揭开了一个新天地，这是一个无忧无虑地玩笑的与轻快敏捷地运动的世界。诙谐曲开头两个主题，仿佛相互补充似的：第一主题中有旋转的经过句音型与敏锐的节奏变化，飞来飞去，非常快乐，第二主题则好象节奏尖锐的半幻想性舞曲。中间插部沉思冥想的旋律又同上述两个主题完全不同：钢琴伴奏凝固停滞的色彩（空五度）与旋律中某些精致的细节（动摇于大小调之间，“里底亚调式”的色调）赋予这一形象以故事的特点——非常天真，好象是小孩在幻想。

这个主题再次为基本的诙谐曲主题的陈述所代替，再现部中几乎没有什么改动；只是在最后结束处，作者才在第一主题中加了一点和声涩味，使诙谐曲的音不如先前那么透明罢了。

在吸引人的诙谐曲之后，抒情的Andante（行板）显得谦逊、率真。这是同第一乐章的基本主题相互呼应的又一个富于幻想性的形象：这里儿童般纯朴的歌曲旋律同和声发展中精美的色彩性配合得体（例如，第一乐句的结束处从基本调性F大调突然进行到伤感的升f小调就是迷人）。声部进行的流动性，由渐次“进入的”低音形成的终止式的独创性，——这一切都是普罗柯菲耶夫的特殊笔调的自然流露。Andante 的中间插部充满复杂的描划得相当细致的经过句

技巧。再现部建立在钢琴演奏开始主题同长笛演奏中部音型华彩的独特结合上。

奏鸣曲活泼欢快的终曲Allegro con brio（辉煌的快板）同18世纪的古典器乐曲之间的联系特别明显，关于这方面，我们可以举主部的外貌及其装饰音组、倚音与浮雕般的方整性节奏为例。这一乐章同《古典交响乐》中几个快板乐章很接近——比如激昂的情绪、"谐谑的"色彩、传统的公式与常用的和声相结合。连接部淘气活泼的主题也是这样，它使人想起意大利喜歌剧中滑稽的旋律。付部意外幽默，它的外貌同哈农式均匀机械的钢琴练习相近（还可以同第一与第三钢琴协奏曲中类似的"哈农式"经过句联系起来）。直到这个回旋奏鸣曲式的中间插部才出现盼望已久的对比：接替滑稽顽皮的是抒情的回忆、瞬间的沉思；中间插部的音乐不禁唤起我们对歌剧《战争与和平》中睿智直观的抒情的回忆。

奏鸣曲以欢乐的丰满音响肯定终曲的基本形象而告终。永不衰败的乐观主义感情、对生活作光明的永葆青春的理解赢得了最后胜利。

译自《普罗柯菲耶夫传》

第一小提琴奏鸣曲

И.涅斯齐耶夫

f 小调奏鸣曲（作品第80号）属于普罗柯菲耶夫最有力

最独特的室内器乐作品之列。它的最初草图（第一乐章开头，第二乐章呈示部与第三乐章的主题）作于8年前（1938）——写《亚力山大·涅夫斯基》音乐与歌剧《谢苗·柯特柯》的间隙；因此作者称它是第一奏鸣曲，虽然它完成于第二奏鸣曲（作品第94加1号）之后两年。“它在情绪上比第二严肃，——谢尔盖·谢尔盖维契阐明说。——严谨性质的第一乐章Andante assai（十足的行板），仿佛是第二乐章奏鸣快板曲式Allegro的发展性引子，第二乐章坚强有力，但是付部比较宽广。第三乐章缓慢温柔，终曲非常急速，并且是用复杂拍子写的”。

的确，普罗柯菲耶夫的两首小提琴奏鸣曲创作趣味很不相同。如果说第二奏鸣曲是那样透明，喜形于色，充满善意的幽默与天真的抒情的话，那末第一奏鸣曲则富有戏剧性，充满尖锐的对比以及强烈的暗淡的或者急风暴雨式的感情。如果说第二奏鸣曲接近于普罗柯菲耶夫早在第一交响乐就走过来的“古典主义”道路的话，那末作曲家在第一奏鸣曲中显示了他倾向于俄罗斯壮士的叙事诗，倾向于热情体现俄罗斯古老的往事；这同《依凡雷帝》、《亚力山大·涅夫斯基》、《俄罗斯歌曲》（作品第106号）与《谢苗·柯特柯》中的一部分等等音乐有许多共同之处。

奏鸣曲的四个乐章俨然是四幅剧烈对比的图画，仿佛从俄罗斯叙事诗里传来的迥然不同的形象似的：第一乐章——智慧集中的壮士歌领唱，年代记作者-史诗吟诵者有关祖国命运的沉思；第二乐章——敌对势力战争的残酷场面；第三乐章——少女抒发悲痛感情的诗的形象；终曲——俄罗斯军事力量的颂歌，这是对“自由意志”与“人民力量”的庄严

歌颂。终曲最后又回到一开始 Andante 的材料，这是为了突出这部作品的叙事性结构。

奏鸣曲的音乐具有诵诗-故事的性质，并且仿佛内含某种隐伏标题似的。其中很多章节，尤其是第二与第四乐章那种战争动力的插曲，几乎在听众的意识中产生一幅人民遭受灾难与勇士建立功勋的历历在目的场面。音乐形象如此这般的图景性使这部奏鸣曲与俄罗斯史诗性交响乐的许多范例都非常相似。

第一乐章的基本主题——直观的旋律，低声部齐奏的陈述，——对普罗柯菲耶夫的许多沉思性的主题是一种典型现象。我们在他战前年代的一些作品（第一四重奏中的行板乐章《思想》）以及不久前创作的第五交响乐中遇到同类的主题。这个主题的俄罗斯性质由于它的调式结构（一连串的下属支柱）与节拍模样（3／4拍与4／4拍交替）得到了强调。这一乐章建立在丰富的小提琴二声部基础上的中间部分，表现出比较激动的、类似俄罗斯哭泣的叹息音调，仿佛预示着未来的悲痛形象。第一乐章的再现部特别有意思：这里主题的和声是重新配置的——几个均匀交替的音响朦胧的小七和弦同加弱音器的小提琴上冷漠流动的音阶式经过句相结合。音乐提醒我们多年以前的往事：仿佛透过一层薄薄的烟雾显示古代的事物由于时间的流逝留下暗淡的粗略轮廓。简洁而语意未尽的旋律乐句突出了第一乐章的引子性质：这是讲述故事情节开始之前的开场白（领唱）。Andante 以特殊的音色效果作结束：小提琴上响亮的和弦pizzicato（拨奏）同钢琴上的分解和弦相互对答。好象古斯里琴手弹奏的终止和弦一样。

接着，史诗性的故事为笨重有力地演奏的断断续续的句子所代替，这是奏鸣曲标明注解brusco（残酷粗暴地）的第二乐章。直线的、仿佛砍掉结束部分的进行曲式的乐句，加上粗暴音响的和声，造成一种缺乏人性的战争暴力的形象。这同《亚力山大·涅夫斯基》中条顿侵略军的音乐、第六、第七与第八钢琴奏鸣曲中最残酷的章节、也许还有肖斯塔柯维契第七交响乐中“法西斯的进行曲”有某些共同点。但是粗暴机械的形象紧接着就为显露出健康与无限勇敢的明朗主题所代替。在第一主题粗暴的和声与音色之后，血气方刚的小提琴谣唱曲及其自由自在的歌唱性转折特别使听众入迷；作者为这一主题还标明了注解eroico（英雄地）。接着不论在展开部里还是在再现部里，敌对势力的形象总是同俄罗斯勇敢的形象交替出现。极度的不协和音响在展开部开头表现最集中：不可遏止地增长着的多调性和音，既象是危急的呼号，又象恐怖的戏剧性事件的回声。不能不指出第二乐章高潮部分那种表现主义的无节制的任意性。不从内容出发（与戏剧性的紧张因素，《亚力山大·涅夫斯基》不同），使这种“野蛮主义”有明显故意夸大的性质。

狂暴的Allegro完全发作过后，合乎人情地响起了第三乐章富于幻想的、忽而悲哀忽而狂热的抒情音乐。静静流动的音型背景把人们带进和平欢乐的诗情画意之中。小提琴在钢琴音型背景上发展着的温柔的歌曲主题，是整首奏鸣曲中最幸福的旋律珍品：变化半音转折的精确性、色彩美妙的和声对比，使它接近于里姆斯基-柯萨柯夫歌剧中抒情-故事的形象。然后宽广的旋律又让位于好比歌剧里动人的宣叙调。这一乐章在形象上同普罗柯菲耶夫的大合唱与歌剧中悲伤的少

女肖像（《亚力山大·涅夫斯基》中的新娘，《谢苗·柯特柯》中的柳波契卡，《战争与和平》中的娜塔莎）之间的联系是很明显的。

奏鸣曲的终曲——第四乐章非常接近于强力集团的史诗性音乐：类似鲍罗金《黑森林之歌》中基本主题的旋律性质，与传统的混合拍子（5/8、7/8与3/8相交替）。可普罗柯菲耶夫为叙事史诗性的主题增加了弹性的、急速流动的冲力，赋予它以新的"现代化的"特点。从这一点看，终曲的音乐与第七奏鸣曲巨人般的终曲或者第八奏鸣曲终曲的"机器一样的"插部同出一辙。这里主部主题的动力性冲击与羞涩谦逊的抒情性付部形成对比。而主部与付部都由于本身包含特殊的调式（混合利底亚与利底亚调式的因素）而感到特别有意思，并且因此增强音乐的民族色彩。终曲的展开部拥有巨大的动力性，其中别具匠心地将主部同经过急剧改变的付部（从属于占优势的混合节拍节奏）造成更大的对比。钢琴低音区八度猛烈敲击的句子，使人想起第二乐章开始的"凶暴"主题，也起了很大作用。于是终曲的展开部使敌对势力斗争的狂暴与愤怒的火焰再次燃烧起来，森严的战斗力更加汹涌澎湃。

第四乐章的再现部很不平常。这是一个奇特的"再现部-尾声"，其中主部与付部的主题同第一乐章中忧郁地讲故事的音乐结合在一起。我们又可以听到第一乐章再现部那种加弱音器的小提琴上平静的经过句与钢琴上一连串朦朦胧胧的和弦。这种模糊的印象似乎强调说明，所讲的故事是对"好久好久以前的往事"的回忆。接着，年迈的年事记载者再次平静地追溯着以往的种种形象，最后逐渐停息下来，让

位于终曲的第二主题。

这首奏鸣曲中有很多鲜明革新色彩的东西。象在青年时代第一协奏曲中一样，普罗柯菲耶夫重新运用小提琴演奏上的色彩性效果——从尖锐的sul ponticello（近马演奏）与银铃般的拨弦手法到轻巧温柔的经过句。最主要的是，他竟然能把真正具有交响乐规模的史诗内容容纳进小提琴奏鸣曲这样不大的形式之中。

Д.奥依斯特拉赫是f小调奏鸣曲的首演者与热中者，普罗柯菲耶夫把这首作品献给了他。奏鸣曲的处女演出是1946年10月23日在莫斯科音乐院小音乐厅举行的(Л.奥波林演奏钢琴部分)。许多音乐家热烈欢迎这首奏鸣曲。Н.Я.米雅斯柯夫斯基在自己的日记中写道："听过普罗柯菲耶夫的新小提琴奏鸣曲，整个不愧是一部天才之作（奥依斯特拉赫演奏得很动人）"。《真理报》承认奏鸣曲取得巨大成功，指出其中发扬了"俄罗斯民族精神"，受到"壮士叙事诗的深刻影响"，有趣而新颖地运用了小提琴的表现可能性（1946年11月21日《真理报》发表这篇评论几个月之后，1947年3月，奏鸣曲荣获斯大林奖金一等奖）。

Д.奥依斯特拉赫接连几年在苏联和外国多次演出f小调奏鸣曲（作品第80号）。法国、美国、意大利、波兰、捷克斯洛伐克、瑞典以及其它国家的批评家都给予奏鸣曲以最高的评价。

译自《普罗柯菲耶夫传》

第二小提琴协奏曲

И.涅斯齐耶夫

尽管普罗柯菲耶夫作为音乐会钢琴家多次登台演奏，并且特别愿意为钢琴写作，可是弓弦乐器——小提琴和大提琴仍然不止一次引起他的注意。他生活的每个时期都和小提琴打过交道，写过两首小提琴协奏曲，两手小提琴与钢琴奏鸣曲，一首为两把小提琴用的奏鸣曲，还有一系列小品。他与同时代的许多最杰出的小提琴家来往密切，其中包括帕符尔·柯汉斯基、雅什·海斐茨、约瑟夫·西盖蒂和达维德·奥依斯特拉赫。

第二协奏曲最初是想写成一首为小提琴与乐队演奏用的《音乐会奏鸣曲》的，这是三十年代中叶在法国那个时候。可是正遇上著名法国小提琴家罗伯特·西坦斯突然约作者为他写一部新小提琴协奏曲，作者宁愿把早先准备好的主题材料用到新协奏曲中来。并且经过谈判预先决定：给西坦斯演奏这首协奏曲的专利权（首次演出后的头几年）。普罗柯菲耶夫以巨大的兴趣从事新小提琴曲的写作。他想，第二协奏曲同将近二十年之前还是在彼得堡写的第一协奏曲相比，“在音乐和表现手法方面”一定要有很大区别。“这部协奏曲是经过好几个国家和地方才写成的，那时我正过着漂泊的音乐会生活，——作曲家回忆说，——第一乐章的主部是在巴

黎写的，第二乐章的第一主题是在伏龙涅茨写的，配器完成于巴库，第一次演出是1935年12月在马德里”。

同一时期——1935年夏——普罗柯菲耶夫正在创作他最激动人心的总谱之一——舞剧《罗密欧与朱丽叶》的音乐（根据莎士比亚著作）。这种情况告诉我们，作曲家一定会在小提琴协奏曲音乐上打上自己独特的印记：其中最好的篇页——尤其是抒情的篇页——同那部令人心荡神怡的舞剧明显地表现出在音调上有共同的特征。

新协奏曲的处女演出是在西坦斯与普罗柯菲耶夫沿着西班牙——葡萄牙——北美这条路线作一次大的音乐会旅行中进行的。这时西班牙正处于人民阵线取得胜利的前夕出现急风暴雨的革命高潮时期，它在马德里首场演出（1935年12月1日），刚好碰上苏联发表友好声明。“当我一出现在舞台——普罗柯菲耶夫说，——乐队和全场听众都把我当作访问西班牙的苏联艺术家表示热烈欢迎。”

第二协奏曲的创作，正值普罗柯菲耶夫一生中值得注意的转折阶段，这是他侨居国外多年之后再回到祖国的时期。比如舞剧《罗密欧与朱丽叶》、第二小提琴协奏曲、交响童话《彼得与狼》、钢琴套曲《儿童音乐》这样一些作品，都反映了普罗柯菲耶夫的艺术中许多新的特征：旋律风格鲜明，从生活出发的现实主义形象性，倾向于由衷的“好交际的”抒情色调。这时，莽撞试验和作品难产的时期已成过去，终将成为俄罗斯苏维埃典范作家的伟大音乐家美好的成熟期正在开始。

普罗柯菲耶夫转向断交多年的独奏小提琴——优美、抒情、悦耳和有表现力的乐器——是很有意义的。同第一小提

琴协奏曲相比，新协奏曲显得更严肃、更带哲学味。作者在这里摒弃一切椰榆戏弄和离奇古怪的效果，以及尖锐刺激的音响音色；首先考虑的是富于想象的和高尚明朗的抒情，并且把它们同幻想诙谐性的和富于弹性的舞曲性的插段对比并置起来。

传统的三乐章套曲——Allegro（快板）、Andante（行板）和终曲——是建立在情绪逐渐高涨的基础之上的：从头两乐章内省和浪漫主义的热情，到终曲精力充沛的舞蹈动态和狂热的节日欢乐场面。这里既没有尖锐的心里冲突，也没有极度的音响刺激，有的是古典主义的明朗和谐的感情。第二协奏曲的音乐具有鲜明的俄罗斯民族风格，特别是从第一乐章的主部主题流露出来的悠长的草原之歌的风味。同时它同欧洲古典艺术之间的联系也比较清楚，当然这种联系是通过普罗柯非耶夫独特风格的三棱镜折射反映出来的。我们可以从如下几个方面不难发现这位大师的笔迹：任意的转调进行和意外的调性变换，把和声调色板点缀得色彩斑烂；以主题不受音域限制惊人的旋律气息特别宽广；还有自由驰骋的情感交替，忽而是沉思的抒情，忽而是善意的讽刺，忽而又是童话般的奇妙想象。

这部协奏曲广泛运用复调手法，各声部之间多次出现呼应、模仿和卡农式进行，不仅丰富了音乐织体，并且造成一种流畅和气息不断的感觉。别具匠心地使独奏小提琴同乐队中的乐器独奏交织在一起，仿佛某个集团里的主要成员在同自己的伙伴对话似的。作者在发挥小提琴富于歌唱性方面，是很有办法的：我们既可以听到低音区热情的女低音的音色，也可听到最高音区透明的有如银铃般的清脆声响。除开

丰满滋润的歌腔之外，还有轻快得出奇的staccato（跳弓）的经过句，充满热情的跳进和强调重音的双音。整个说来，第二协奏曲同技巧性的第一协奏曲相比，小提琴声部用得经济、有节制，好象一张黑白画。这里异乎寻常的技术革新比较少，尽管作者此次用了很复杂的音型华彩技术，和别具一格的尖锐“带刺的”重音。

协奏曲的全部三个乐章都具有传统结构的特征：第一乐章是快板奏鸣曲式，第二乐章是复三部曲式的行板，第三乐章（终曲）是回旋奏鸣曲式。套曲中多种多样的主题形象由于它们体裁明确而扣人心弦，因而作者在发展这个套曲时做的也正是大块文章。他随时随地都注意避免那些精细的主题发展手法，宁愿把原有主题拿来自由变奏，甚至往往是华丽的装饰变奏。

第一乐章——Allegro moderato(中快板)——开始的小提琴独奏不禁令人想起俄罗斯悠长歌曲忧郁的歌腔：具有特殊音调、节奏的主题性格，加上自由的节拍（“隐伏的”五拍子）和通过变换强拍的办法在音调上作“内在变奏”的原则，足以证明这一点。这支旋律可以同莫索尔斯基和柴可夫斯基的风景画一般直观的主题相媲美（例如柴可夫斯基的《冬之梦幻》交响乐)。可是只要看一看其中自由的调性变换与巧妙的转调进行，就知道这是出于普罗柯非耶夫的手笔。

不大的连接部（3）闪现着几种不同声响：乐队中主部主题的回声与小提琴上轻快的staccato（跳弓）经过句溶合在一起。

降B大调付部（6）带来了新的形象，一支由于宽广的音程和独一无二的内在转调进行而令人迷恋的感情丰富的歌

曲旋律。这是成熟时期的普罗柯菲耶夫最幸福的旋律流露之一。第一乐章的呈示部以嘹亮辉煌的结束部（9）作结，它具有半开玩笑的舞蹈音乐的性格特征。

在展开部里（10）我们还会遇到呈示部那两个主题，可是它们已经起了本质的变化，比较尖锐，没有原先那样简朴和歌唱性了：作者变更了他们的调式和声色彩；急剧地强调着它们的节奏；把小提琴上的经过句音型加以复杂化并连接在一道，然后再以此将变奏了的主题包围起来，这一切赋予它们以奇妙的诙谐特性。

在技巧复杂的展开部之后，再听到再现部（21）两支熟悉的抒情旋律，显得格外迷人。它们在这里表现得更加温柔，更加热忱。只是在尾声中，最后出现的主部主题才突然被几个强烈的断奏和弦所代替。

协奏曲的第二乐章（Andante assai十足的行板）以真挚的恋慕取胜。小提琴上新的歌唱性主题，在弦乐四重奏均匀的三连音pizz（拨弦）上发展着，它是如此的机智安静和高度直观，不禁使人想起十八世纪古典作品中的器乐“咏叹调”。甚至发展原则也是从古典乐派那里继承来的：严格的变奏，华丽的装饰，几支流畅的旋律构成复调交织在一起。但是这里并没有艺术风格上的模访，这是地地道道的现代抒情，从中不难发现《罗密欧与朱丽叶》的作者那种具有鲜明个性特征的创作手法。以摇幌的三连音华彩形式出现的娇柔的第二（F大调）主题（33）是如此；唤起听众回忆朱丽叶-乌兰诺娃委婉而带点羞怯的抒情的中间插部美妙的歌唱性〔Allegretto小快板（38）〕，尤其是如此。象在第一乐章中一样，行板乐章的基本形象，往往插进小提琴上高音

区的经过句，造成一种奇异的幻想色彩的背景……

最后，在终曲（Allegro ben marcato强有力的快板）富有弹性的节奏的动力性舞蹈音乐中，向外迸发出一股被长久抑制着的巨大力量，这种力量是普罗柯菲耶夫狂热的气质铸成的。突出重音的三拍子舞曲（近于玛祖卡）带来火热的运动，几乎贯穿了整个终曲，没有一点停顿。小提琴演奏技法上的变化起了本质的作用，“技术上难度较大的”双音、三和音、用detache（分弓）拉的重和弦和大幅度的跳进用得比较多。这是因为作者千方百计要在音乐上突出粗野的、乡土气的音色，仿佛旨在描写那些街上乐而忘返的人群在重重地踏着舞步似的。当然刺激性的奏节和令人兴奋的不协和和声在这方面也有促进作用。

上述主部主题之所以显得如此雄健并充满活力，还因为有忧郁而富于幻想的付部(50)和带有戏剧性惶惑不安的中间插部〔poco piu mosso 稍稍快一点(57)〕给它反衬的缘故。对成熟时期的普罗柯菲耶夫具有史诗性的终曲说，采用复杂的混合节拍（比如这里结束部的7/4尾声的5/4）是一种典型现象，而这些插部则似乎是由于运动遇到阻碍之后引起的随想，因而也就更加突出其中反映现实的离奇的故事性。

在终曲的再现部特别是尾声里，沉醉于狂热的舞蹈所发出来的巨大力量达到了高峰。迅速奔跑显得有点紊乱的小提琴经过句，越来越快的坚毅的速度，硬性将不同和弦堆砌在一起造成的尖锐化和声——所有这一切使人产生一种印象，这就是五光十色的节日气氛和难以遏制的情绪在不断向上高涨。

译自总谱单行本1963年莫斯科版

大提琴奏鸣曲

И.涅斯齐耶夫

普罗柯菲耶夫一生唯一的大提琴奏鸣曲（作品第119号），几乎是与少先队组曲《冬日的篝火》同时开始写的，因此其中的某些形象同组曲留下的儿童情景的印象也有所呼应。

大提琴奏鸣曲属于这一类规模不大的抒情作品，这类作品具有普罗柯菲耶夫晚期创作的特征：正象在第九钢琴奏鸣曲或者最后那部第七交响乐中一样，这里被提到首要地位的是幻想沉思与明智直观的主题。完全没有冒失过火的行为、剧烈与“野蛮”的地方，这些不久之前还在第六交响乐的高潮中或是f小调小提琴奏鸣曲的第二乐章——战争-粗野的乐章里出现过。这部作品具有的温柔的抒情与文雅的幽默，通过大提琴温暖、人情味的音色及其崇高的歌唱性与色彩的描写性来表现真是再好也没有了。

作曲家为这首奏鸣曲只写了三个乐章：第一与第三乐章表现的是安静抒情的情绪，第二乐章借助于青年人放荡不羁的诙谐性同首尾两个乐章形成对比。奏鸣曲中大方丰富的主题实在令人高兴——时而是童话般故事性的主题，时而是伤感歌唱性的主题，时而又是滑稽-舞蹈性的主题。并且作曲家对这些主题很少加以发展，而是在听众面前展现着一支又一支新的旋律。

浓郁的故事味——安祥-庄严的或者带点神秘的——充彻奏鸣曲第一乐章的开始部份（Andante grave庄严的行板）。这里有很多地方使我们想起俄罗斯音乐中传统的童话-描写手法：富有表现力的宣叙性句子，奇妙的经过句效果，不安的和弦拨奏，不稳定的和声……慈祥的幻想曲《老祖母的故事》就是这样。可是接下去却是一支清彻明朗的古典性质的旋律，并且采用自由复调风格的陈述方式，它肯定着更加光辉抒情的情绪。这是第一付部。第二付部带有另一种抒情的性质——阴暗忧郁的色调。正是这个后来变得比较戏剧性的主题，占据了第一乐章展开部的中心地位（大提琴同钢琴上激动的快速分解和弦相结合）。这也是整首奏鸣曲中最戏剧性的一刹那。

这首奏鸣曲给人印象最深的也许是第二乐章（Moderato中板）——普罗柯菲耶夫“儿童音乐”性质中的一首敏锐的诙谐曲。这一乐章的基本形象——狡狯的舞蹈性歌曲——同民间游戏的儿童歌调相近似：



指出这支旋律同肖斯塔柯维契的《森林之歌》中通俗的"少先队"主题在音调上的共同点是很有意思的（我想，这种偶然的雷同大概是由于两部作品几乎是同一时期创作的缘故）。诙谐曲的第二主题充满雅致的敏锐感：它比较富于歌唱性（F大调三和弦分解的宽广进行），但又建立在四拍子舞曲的节奏上。最后仿佛是欢乐节日舞蹈的回声，在清楚的持续音上响起第三个滑稽可笑的主题，它使我们想起《罗密欧与朱丽叶》中哈哈大笑的茂丘西奥。这种幽默色彩之所以遍及整段音乐，还由于采用了趣味动人的和声细节、敏锐的音色效果（断奏、跳进、拨奏与拉奏交替）与尖锐的节奏的缘故。诙谐曲内一阵欢乐与嬉戏之后，突然出现一个优美的"爱情场面"：乐章的中部——Andante dolce（优美的行板）——由于类似《罗密欧》与《伴娘》中爱情主题热情奔放的抒情格外迷人。我们从这里可以了解晚期普罗柯菲耶夫的表现手法：宽广的音程与色彩性的变化音转折相交替，美妙的转调，旋律总的热情-浪漫主义的色彩。最后犹如舞剧排演似的，诙谐曲中引人发笑的、无忧无虑地作舞蹈步伐的主角又高兴地疾驰而过……

奏鸣曲的终乐章Allegro ma non troppo（不太快的快板）中又是抒情-浪漫主义的线条起主宰作用，这根线条是从第一乐章与诙谐曲中部的基本形象贯串下来的。这首先表现在终曲的主部方面——发展性"如歌的"旋律以及普罗柯菲耶夫典型的调式转折就含有这样的性质，其次，出现在展开部中心的新的抒情插部同样也是如此。而付部奏出的却又是半开玩笑性质的舞蹈场面的回声；其中特别吸引人的是付部第二主题的那种轻微的幽默味，它与诙谐曲的主部同属一

种类型，但和声比较精美。

正如普罗柯菲耶夫的大多数套曲作品一样，奏鸣曲中具有特别意义的是终曲的尾声，其中重复出现了第一乐章的基本形象；作者一面将第一乐章主部主题加以“扩充”，变化节奏，另一方面用终曲付部的诙谐因素之一给它作伴奏。于是奏鸣曲的尾声再次肯定起初史诗性的形象，这个形象具有鲜明的动力性，并且是由浓密的和弦织体与丰富的装饰给以补充了的。

很象第一小提琴奏鸣曲，普罗柯菲耶夫在这里创造了一首真正的器乐二重奏，大提琴部份与完全平权的钢琴部份配合得很好。他在运用大提琴方面显露了不少创造性发明，不仅把它解释为音域非常宽广的歌唱性乐器，而且也把它当作善于表现丰富技艺可能性的乐器。

同这首大提琴奏鸣曲的首演者M.罗斯特罗波维契之间的创作友谊，激起普罗柯菲耶夫为大提琴写音乐的兴趣：在这首奏鸣曲(作品第119号)之后，他又连续写了第二大提琴协奏曲（作品第125号)，大提琴小协奏曲(作品第132号)；与无伴奏大提琴奏鸣曲（作品第134号）；最后两部作品未完成。

奏鸣曲(作品第119号)1949年12月6日在苏联作曲家协会第三次全体理事会议举办的内部音乐会上首次演出。1950年3月初在莫斯科音乐院小音乐厅公开演出了这首奏鸣曲。H.Я.米亚斯柯夫斯基的日记保留了有关这首奏鸣曲的记载：“罗斯特罗波维契与里赫特尔的晚会公演了普罗柯菲耶夫的大提琴奏鸣曲——一部头等了不起的作品”。大提琴家Г.比亚齐戈尔斯基与P.加尔布卓娃很快就在国外演奏了这首奏鸣曲。

译自《普罗柯菲耶夫传》

交响乐一协奏曲

И.涅斯齐耶夫

1952年元月初，报导了普罗柯菲耶夫完成第二大提琴协奏曲的消息。他这部新协奏曲是献给M.罗斯特罗波维契的，罗斯特罗波维契曾在作曲家在尼戈里那山的住处作客，并参与校阅大提琴声部以及在作者指示的基础上帮助完成总谱工作。普罗柯菲耶夫与天才大提琴家之间的友谊，据报纸宣称，"可以更充分地表现这件乐器最丰富的旋律可能性与技巧可能性"。1952年2月18日，这部协奏曲首次公演，罗斯特罗波维契演奏大提琴，莫斯科青年交响乐团协奏，C.里赫特尔首次登台指挥。

协奏曲遭到人们冷遇，尽管其中几个主要的抒情主题感情非常丰富。作曲家几位亲近的朋友建议他减轻乐队配器并改善曲式结构。1952年谢尔盖·谢尔盖维契几乎全年都在对这部大提琴协奏曲作修缮工作；并在最后定稿中给它题名为《交响乐-协奏曲》（指明其中复杂的乐队部份具有独立的意义）。

第二大提琴协奏曲——普罗柯菲耶夫完成的器乐协奏曲中最后的一部，就它最后的定稿说，富有杰出的艺术趣味。其中部份采用了作于1934——38年的第一大提琴协奏曲的材料（有很大改变）。作者再一次创作了一部大规模的技巧性

作品，独奏部份很是丰富独特，乐队配器也有异乎寻常的发明。协奏曲分三个乐章：慢速抒情-戏剧性的行板、广为展开并且主题多样的谐谑曲与变奏性的雄壮终曲。

第一乐章是这部套曲特别的抒情引子。作为构成单三部曲式基础的两个主题，对晚期普罗柯菲耶夫富于幻想的歌唱性抒情是典型的：作者这种风格既表现在稍加装饰的调式和声进行方面，也表现在音程连接的大胆与独创方面——从七度、八度甚至九度的宽广进行到婉转的半音音调。第一主题比较有力、激昂，它的抒情因素受到内在力与雄健因素的强烈制约。第二主题从表现性质看，显得崇高、有轻微爆发性，不禁令人想起灰姑娘的主导动机之一。纯粹色彩性的补充性插部（加弱音器弦乐上的下行和弦）造成童话梦境里那种迷迷蒙蒙的感觉。

处于套曲中心地位的第二乐章，故事的基本事件都集中在这里。从引子结束处开始的大提琴，仿佛走出一位积极有力的感情表达者似的。主部主题充满威力和戏剧性效果，其中有棱角的器乐进行之后，突然出现一支明朗的俄罗斯歌曲那样的旋律。连接部里严格得象史诗一般的音为喜剧性很强的半幻想性舞曲所代替，对比更强烈；在这拥有强调重音与大规模乐队配器的怪诞插部里，早就为人们熟悉的普罗柯菲耶夫的感情形象又复苏了。然后再度趋向美妙的俄罗斯歌唱性，出现了壮丽的付部；在这个没有终止的发展性E大调主题——协奏曲中最美好的主题里，我们既可以听到壮士的畅快心情，也可以听到对生活的热爱，还可以听到对旋律歌调的陶醉。在普罗柯菲耶夫的遗产里，简直很难找到这样异常宽广、充满热情力量的旋律。第二乐章的展开部，由于加上

建立在主部与连接部材料基础上的难度很大的结尾，也由于歌唱性付部得到更大的发展，显得非常丰富。它充满各式各样的戏剧性对比：付部主题同怪诞的连接部主题相结合；再现部之前出现的阴暗而音响急烈的插部Piu animato（比较激动，仿佛是残暴的敌对力量），起了重要的作用。缩减的再现部与发展性尾声宣告这一古典展开性快板奏鸣曲式就此完成。在尾声里，上述“暴力”插部再次出现，并且更加突出，但终于被主部意志坚定、信心百倍的动机所代替。

终乐章的曲式很有意思：这是一首带三部性的特殊的二重变曲奏。第一主题开始部份具有缓慢的器乐领唱的性质。可是发展下去，作者并不满足于严格的装饰变奏或者音色变奏，而是把这个安静的歌曲旋律改变为活泼的舞曲，并且加上有趣的特强记号，乐队配器更增添尖锐幽默的气氛。接着在民间歌曲-舞曲的背景衬托下出现第二主题，它在音调上接近于著名的白俄罗斯歌曲《祝你健康》。不过在变奏过程中，作者又赋予这一诚挚朴实的旋律以少许奚落的特征。我们可以从喜剧性的“呻吟”和声与模仿村镇婚礼乐队演奏风格的特性配器中看出这一点（作者风趣地把这个插部称为“穷乡亲们”）。整个是一幅妙趣横生的风俗画，它使我们联想起作品34号序曲-六重奏那样浓郁的体裁。第一主题不多几个变奏终于为充满戏剧性的尾声所代替，在尾声中，作者再次引用了由第二部份变成谐谑性的主题。并且在弦乐逐渐增长的震音隆隆声中出现人们熟悉的舞曲动机；由于小号嘹亮的音色与新的和声配置，它已经失去先前那种怪诞色彩；整个结束插部仿佛是战无不胜的强大力量在作最后一次最紧张的突飞猛进。

第二大提琴协奏曲同第六交响乐或者最后那首钢琴奏鸣曲一样，其中“老”普罗柯非耶夫与“新”普罗柯非耶夫同时并存。“老”的表现在音色与和声上的刺激性以及个别插部中的故弄玄虚上（例如第一、第二乐章中的乐队“装饰”，或者第二乐章中的展开部与尾声中的“暴力主题”）。可是这些曾经在莫斯科首演时吓坏过某些听众的部份因素，完全不能肯定说成是他带方向性的风格的基础。这部作品中占主要地位的还是大提琴上典型的歌唱性主题，它们由于音域宽广，音程特殊与调式进行新颖而引人入胜。比如第一乐章的两个主题，第二乐章的付部主题，终乐章的第一主题，就是如此。同时其中那些富有崇高理想与浪漫主义意向的高雅之声，同独奏大提琴这个传统“角色”是完全适应的。至于同上述抒情形象造成对比的，还有许多动力性经过句式的插部，或者是普罗柯非耶夫典型的幽默插部——幽默的程度有大有小，小的有点怪诞（象第二乐章的连接部），大的带善意舞蹈的性质。

第二大提琴协奏曲，就其独奏部份的革新与发明说，可以同鲜明革新的第一大提琴协奏曲相提并论。普罗柯非耶夫决不局限于惯用的手法，而是大胆丰富大提琴技巧的武库。他充分利用大提琴的音域，要独奏家忽而落到低音区，忽而翻到获得小提琴低音区柔和音色的高音区。就其技巧手法的多样化与复杂程度说（跳进与换把，arco拉奏与pizzicato拨奏，双声部与四声部陈述，快速经过句技巧等），这部协奏曲可以列入大提琴文献中最难的范畴。同时，作曲家还对大提琴的艺术可能性作了有趣和非常新的解释，在赋予独奏家以抒情歌唱性主题的同时，还为他写了“带刺的”有棱角

的、幻想敏锐的或者快乐得飞来飞去的（从它轻巧的程度与音区的高度看很接近小提琴）等等各式各样的主题。在乐队配器上所作的无数次探索，其中尤其是原始的音色结合，大大增强了这部作品在音响上的特色。

当罗斯特罗波维契在相隔3、4年之后到西欧与美国各大城市演出这部协奏曲的新版本时，批评家们一致公认这部作品在各方面的高度成就。"这部充满生活与各种形象的宏伟总谱，简直就是由各种主题与插部形成的一口金矿"，——路易·比亚尼柯里在《New York World telegram and sun》（《纽约世界电报与太阳报》）上指出。"普罗柯菲耶夫的协奏曲包含着用浪漫主义的俄罗斯之音表现出来的青年精神"，——波尔·亨利·朗在《New York Herald Tribune》（《纽约先驱论坛报》）上写道。《交响乐-协奏曲将永远立于普罗柯菲耶夫的优秀作品之林》，——丹麦共产党报《Land og Volk》（《国家与人民》）的评论家肯定说。

译自《普罗柯菲耶夫传》

彼 得 与 狼

И.涅斯齐耶夫

普罗柯菲耶夫1936年的第一项新工作就是为孩子们写一部交响童话《彼得与狼》，这是前不久刚开办的中央儿童剧

院向他约的稿。童话的情节是作者自己写的（起先名为《彼得是怎样逮住狼的》）。它叙述少先队员彼得一段纯朴的故事，表现他猎人般的机敏，描写他俘虏恶狼的过程。童话把朗诵同交响音乐不断交织在一起；可这并不是“旋律化的朗诵”，而是许多音乐插曲同简短的情节介绍相互自由的交替，并且后者停顿的时间较长。

普罗柯菲耶夫一生中，这是首次主动承担艺术教育的责任：用引人入胜的方式给青少年听众上一堂简短的乐器知识课，使他们了解交响乐队中各种乐器的不同音色。作者为《彼得与狼》写的前言是这样的：“这部童话中的每个出场人物都用自己的乐器来描绘：小鸟用长笛，鸭子用双簧管，猫用黑管低音区断奏，老爷爷用大管，狼用三支园号奏和弦，彼得用弦乐四重奏，猎人的射击用定音鼓与大鼓。同时要求乐队中这些乐器演奏自己的主导动机。因此可以让孩子们听演奏时，不需任何其它条件就可以学会分辨整个乐队中一系列乐器的本领”。

普罗柯菲耶夫在创作《丑小鸭》二十二年之后，再次给动物界作准确而生动的刻划，简直象一位画兽家带着画笔到大自然去写生一样。音乐描绘着小鸟无忧无虑的叽叽喳喳声，猫懒洋洋的呜呜声和悄悄的跳跃动作，狼凶恶的嚎叫声，摇摇摆摆的鸭子迟纯的嘎嘎声。童话中同这些动物一起出场的还有这样一群人：勇敢的少先队员彼得，他年迈罗嗦的老爷爷，几个猎人。

作曲家考虑到孩子们的接受能力，毫不忌讳传统的音响描绘手法；用长笛清脆的装饰音与轻巧的音型来描写小鸟的婉啭鸣叫，用定音鼓与大鼓震耳欲聋的捶击来描写猎人的枪

声；音乐中还表现了逃脱敌人虎口的小鸟发出惊惶不安的叫喊，和猫遭到侵犯时迅速的逃跑，甚至从狼肚子里传出来被活活吞下的鸭子的哀鸣……但是音乐决不会给人造成自然主义的印象，因为其中富于表现力的美妙得令人难以忘怀的概括的旋律起着应有的作用。

《彼得与狼》不同于《丑小鸭》，后者伴随着简短而带有描写性的钢琴插段的音乐朗诵调起着决定性的作用，而前者作曲家则不惜赋予一系列宽广的、旋律鲜明的主导主题，使它们各自都能独立成章，相当于一首钢琴小品或者个别的舞剧插曲。彼得的展开性的旋律主题就是这样，它作为整部童话的叠句（即回旋曲式结构的主部——译注），通过调性与织体的改变不止一次地出现着。



猫的舞蹈性主题，猎人的进行曲以及其它插部也都是如此宽广而有所发展的。

《彼得与狼》以其迷人的童稚取胜的童话情节对幼儿园的学生比少先队员更相适应：尽管老爷爷把他拉回家以防危险，可是仍然无所畏惧的彼得，令人联想起的与其说是当前的模范少先队员A.盖达尔或者Л.卡西里亚，倒不如说是更小一点的英雄K.楚柯夫斯基或者A.巴尔托。

普罗柯菲耶夫的音乐则以其巨大的陶醉力和现实主义的

准确性体现着早期儿童向往和平的天真观念，这正是把童话与现实交织在一起的根据所在。

作者在写这部作品时，大胆地运用重复基本主题的原则，因而也就幸免陷于紊杂使人感到模糊不清的情况。一开头——直到狼出现推动戏剧性事件展开之前——是这部童话独特的呈示部：作者给我们介绍了出场的主要角色和环境。音乐中出现了乡间夏日的田园气氛；同小鸟、鸭子、猫、老爷爷的主题相交替的是主导的彼得主题。这里也出现了第一个“次要冲突”——猫想抓正在同鸭子争吵的小鸟，却被彼得提醒了。

童话的中部，是极其紧张的几个插段构成的“展开部”：狼突然出现，追捕鸭子，鸭子丧命于猛兽之口，最后是彼得的勇敢行动，在小鸟协助下机智地生擒顽敌。这一部份只有两个新主题（狼、猎人），其间彼得、小鸟和猫几个主题都作了不同程度的改变。

最后是机智的彼得及其战友猎人押着狼的凯旋队伍，开始简短的再现和尾声：在听众面前走过童话中全部主要角色，而且彼得的主题由轻盈而宁静的音调一变而为壮大的突出重拍的进行曲了。这一部份的“再现因素”之所以得到强调，不仅由于基本主题的重复出现，而且也由于在原先的C大调上肯定下来的缘故。

因此，作者采取的是复杂的发展性三部结构，中间有展开部的因素，还有一个动力性的再现。但是，学院派的条条框框并没有把作曲家束缚住：他始终强调使音乐的进行取决于发展着的文学说明。其中完全没有固定的“展开部的”一套模式：音乐的发展是通过各基本主题之间巧妙的“溶合”或

者叠置的办法实现的（我们可以提到彼得的主导主题同“小鸟主题”的音型与音色相“溶合”或者老爷爷的主题同猫的主题构成对位的例子）。

对这部童话的音乐语言作一番研究是非常有意义的；普罗柯菲耶夫成熟时期的旋法与调式和声风格在这里表现得多么典型而鲜明啊！我们只要指出彼得主题在C大调内离调到新颖的音响领域，多次出现的突然转调（例如向上方小二度）以及和声方面“令人惊讶的极端效果”的运用（由C与升F两个大三和弦同时构成的复合和弦）等等就够了。普罗柯菲耶夫音乐语言中所有这些特殊表现手法证明，它们是能够为那些最小的听众完全理解的。

普罗柯菲耶夫写作这部交响童话《彼得与狼》只花了一周时间。1936年4月15日开始写钢琴缩谱，过不几天——到4月24日就完成了配器。1936年5月2日，在莫斯科音乐馆为儿童举办的节日音乐会上，首次上演了这部童话（作者指挥）。此后，普罗柯菲耶夫的《彼得与狼》赢得了苏联和世界各国青少年乃至成年听众的承认与喜爱。可以毫不夸张地说，这是苏维埃音乐中典范总谱之一。

译自《普罗柯菲耶夫传》

〔附〕朗诵词

清晨，少先队员彼得打开后门，来到了空旷的绿草地上。

在一棵高高的树上，有一只小鸟。这小鸟是彼得的好朋友。小鸟见彼得走来，就高高兴兴地唧唧喳喳叫道：“周围的一切多么安静呀”。

跟在彼得后面，又摇摇摆摆走出来一只小鸭子。嘿，鸭

子可真高兴极了，因为彼得忘了关后门，它想，这下可好了，能够到草地上的池塘里去痛痛快快洗个澡。

小鸟一见后面又来了个胖鸭子，就从树上飞了下来，落到鸭子身边，抖了抖翅膀，翘了翘尾巴，然后对鸭子说：

“你算是什么鸟呀？连飞都不会飞。”鸭子也对小鸟说：“你算是什么鸟呀？连游水都不会！”说着扑通一声就跳到池塘里去了。

小鸭子在池塘里游水，小鸟在岸上跳来跳去，它们还是争吵不休。

忽然彼得紧张起来了。他发现有一只猫顺着草地朝小鸟这边偷偷地走过来了。

猫心里想，小鸟不是正在忙着争吵吗？好，趁这机会，我上去把它给抓住。于是它用那毛茸茸的猫爪子，一声不响地悄悄向小鸟的身边爬过去。

“当心！”彼得大叫一声，小鸟一下就飞上了树。

鸭子看见了非常生气。

它对着猫嘎嘎地叫着离开了池塘的中间。

猫绕着大树转一圈，心里想：“树这么高，算啦，白费劲儿，等我爬上去，小鸟早就飞掉了。”

正在这时候老爷爷出来了。他看见小彼得竟然一个人跑了出来，气得吹胡子瞪眼睛。因为，这是个危险的地方，要是从树林里钻出一只狼来，那怎么办呢？

可是彼得对老爷爷的话根本没在意，他还说少先队员难道还怕狼不成。

但老爷爷不管三七二十一，抓住彼得的手就拉回家里去，并且把门牢牢地锁上了。

哦，果然不错，彼得还没有来得及走开，就真的从树林里出来了一只大灰狼。

猫一发现了狼，就飞快地爬到树上去了。

鸭子嘎嘎地叫起来，慌张地从池塘往岸上逃。

鸭子尽管拚命地跑，可是又怎么跑得过狼呢？瞧，狼……越来越近了！越来越近了……看，撵上了……

哎呀！抓住了……一口吞下去了。

现在的情形是这样：猫在一根树枝上蹲着，

小鸟离着猫远远的，在另外一根树枝上……。

狼在这棵大树下转来转去，它瞪着两只贪婪的大眼睛，直瞅着猫和小鸟。

这时候，少先队员彼得在锁着的后门里边，从门缝里看到了刚才这里发生的一切，而且一点也没有感到害怕。

他跑回家，拿来一条很粗的大绳子，就爬到高高的围墙上去了。

恰好，狼围着转的那棵大树有一根树枝伸到墙这边来。

小彼得就拉住这根树枝，

很机灵地爬到了树上。

彼得对小鸟说："你飞下去，绕着狼的头上打转，但要小心，可别让它捉到你！"

小鸟的翅膀几乎都要擦到狼的脑袋，这一下把狼气得暴跳起来；从四面向它乱扑。

哈哈，看小鸟把狼气得什么样子啦！狼多么想把它抓到手！但小鸟是多么灵活呀，老灰狼一点办法也没有。

再说彼得，他就趁这机会用绳子打了个活结，偷偷地从树上顺下去了。

等到套上了狼的尾巴，他就把绳子用力一拉。

狼觉到有人逮住了它，就象发了疯似地跳来跳去，拼命挣扎，想要脱身逃跑。

可是彼得已经把绳子的另一头拴在大树上了。

狼愈跳得厉害，绳子套也就更紧地拉住它的尾巴。

正在这时候……

树林里走出几个猎人。

他们顺着狼的脚印追来了，一边走一边放着枪。

彼得看到猎人，就从树上喊道："不必再放枪了，我和小鸟两个已经把狼给逮住了！请你们来帮忙把大灰狼弄到动物园里去吧。"

现在……

你们可以想象得出来有一个凯旋的队伍：

最前面走的是小彼得。

接着是猎人，押着大灰狼跟在后面。老爷爷走在最后，老爷爷还不满意地摇着头说："这还算不错呀，要是彼得没有逮住狼，唔？那可不得了啊！"

小鸟在上面一边飞着，一边快乐地叫着："嘿，瞧瞧我和彼得怎么样！我们把这样一个家伙都给逮住了！"

如果你们现在留心听的话，还会听到，可怜的鸭子在大灰狼肚子嘎嘎的叫声，因为当时狼吃得太匆忙，是活着吞到肚子里去的。

引自《彼得与狼》总谱，音乐出版社

战争结束的颂歌

И.涅斯齐耶夫

1945年夏天，普罗柯菲耶夫开始创作《战争结束的颂歌》，同年11月12日，莫斯科听众在柴可夫斯基大厅的音乐会上第一次听到C.A.萨莫苏德指挥苏联国家交响乐团演奏这部交响性的《颂歌》。

交响性《颂歌》（作品第105号）的总谱完成于1945年9月底，是伟大的卫国战争结束之后苏联音乐的第一个巨大反响。《颂歌》的主题（宽广的“欢乐主题”与欢快有力的主题Allegro energco）来自未经上演的庆祝十月革命20周年的大合唱的交响间奏曲中的两支旋律。

《战争结束的颂歌》是一部单乐章的交响诗，由三部份组成：凯旋的引子，激昂有力的发展性中部（这是恢复、建设的形象——作者指出），最后是音响上光彩夺目的建立在“欢乐觉醒”主题上的结束部（作者给《颂歌》的结束部还增设了一个“钟鼓齐鸣”的尾声）。

普罗柯菲耶夫在这项工作中对乐队组成予以很大注意：作曲家认为宏伟的胜利主题要求光彩夺目的音响色彩。乐队除加强铜管组、低音提琴加倍、增加四台钢琴之外，还广泛使用定音鼓与钟，把它们当作“独奏乐器”解释。可是，乐队编制中却几乎减去全部弦乐组——小提琴、中提琴与大提

琴；作者认为它们会导致粗糙的色彩。因此，高潮部份总谱得出的是加上低音部音响的“轰轰隆隆的”音色。这种在高潮处出现雷鸣般的tutti（全奏），不禁令听众回忆起《斯基夫组曲》的音色效果。

所有这些做法使这部作品带有自我陶醉的性质，在乐队装备造成如此异常光辉的背后，作品的旋律内容只能隐约听到一点。惊人庞大的乐队音响，由于没有弦乐如歌的色调显得特别浓重，听众也感受不到内在的乐思了。

不能不同意《劳动报》（1945年11月16日）对这部作品的描绘：“这是一部形式辉煌、装潢如画的作品，其中外在的插图性与效果性凌驾于内在内容的深度与广度之上”。演奏《颂歌》要求非常强大的乐队编制，国内绝大多数乐队都不能胜任。所以这部《颂歌》势必成了纯粹试验性的作品，在交响乐节目单中并不经常出现。

译注：今年5月5日，苏联举行的莫斯科第一届现代音乐节的开幕式上演出了这首《颂歌》。

译自《普罗柯菲耶夫传》

古 典 交 响 乐

И.涅斯齐耶夫

1917年夏天，谢尔盖·谢尔盖维契住在靠近彼得堡的别墅区。他独自一人(母亲到高加索去治病)，做了许多工作，

创作音乐，从事配器劳动。“1916——17年间，我读了很多哲学著作，尽管不那么按步就班，——他告诉我。——我读过康德的，肖宾高埃尔的。在肖宾高埃尔的著作里我最感兴趣的是《实践活动的格言》，而不是对悲观主义和意志薄弱的辩解”（引自普罗柯菲耶夫同本书作者的谈话录——原注）。他所以对哲学感兴趣，大概是由于看了巴什基罗夫-维林的文学著作《星期一》之后引起的。康德的理论后来在他题名为《自在之物》的钢琴小品（作品第45号，1928年作）中可以找到反映。一般来说，这些唯心主义的抽象范畴同这位作曲家冷静的天性是不一致的。这个夏天他把主要注意力放在写小提琴协奏曲总谱与古典交响乐上。

构思这部透明而欢乐的交响乐同普罗柯菲耶夫对“古典主义作品感兴趣”有关，这种兴趣是他在H.契列普列的指挥班上产生的。我们可以从他的某些钢琴小品（如作品第12号中的《里戈登》，《随想曲》，《加伏特舞曲》）和作品第5号小交响乐中的个别章节已经看到他那独特的“莫扎特风格”了。现在他是想以接近维也纳古典主义风格来构思整部交响乐。“我认为，假如海顿能活到我们今天，他一定会在保持自己写作风格的同时，接受某些新东西的。我想写的就是这样的交响乐”。他要把海顿和莫扎特风格中简单的织体和透明的配器同“经过飞跃的新和声”结合在一起。这之前，在1916年写的已经广为流传的D大调加伏特舞曲是这部交响乐的第三乐章；那时也曾写过第一和第二乐章的草稿。“作者的目的就在于回到传统的‘古老纯洁的时代’，这是以箍骨扩大女裙、戴香假发和做香发辫的时代”，这是作者为首次演奏这部交响乐作解说时的一段话。但是这部交响乐

并没有表现出象博物馆里修复古迹那样的特点：它那童雅的无忧无虑、明朗的生活朝气，它那微笑的、有时带点嘲弄的音，再给带刺激性的和声对置与滑稽笨拙的跳进加以强调——所有这些对于青年时代的普罗柯菲耶夫——《丑小鸭》与《瞬间幻想》的作者是很典型的现象。

重新构思这部交响乐，不仅为了完成作品本身原先提出过的思想-形象方面的任务，而且对作者还要解决一个技巧上的难度问题：他想第一次写这么一部大型作品不靠钢琴帮助，单凭内在听觉；为了避免重犯靠手指即兴创作的毛病，他特地不带乐器到别墅里来。“到目前为止，我总是在钢琴旁写作的，然而我发现在没有钢琴情况下创作的主题材料，往往质量更好。如果把这些材料拿到钢琴上听一听，起初似乎觉得有点怪，可是只要再弹几遍，就会显示出这正是自己所要达到的效果”。

谢尔盖·谢尔盖维契一面在田间小路上散着步，一面思索着主题材料和整部交响乐的创作。他干脆把1916年构思的终乐章的草图抛开，把整个乐章重新写过。

普罗柯菲耶夫藉此同那些顽固地称他为“未来派艺术家”的存心不良者进行一场辩论，给这部新交响乐定名为《古典交响乐》：“第一，这样比较明确；第二，出于淘气，就是要模仿一下那些家伙，并且藏在我心底里的愿望是，我终究要斗赢的，一定会有这么一天，这部交响乐将会被公认为古典的”。这个预测后来完全得到了证实：不仅这确确实实是一部古典交响乐，而且普罗柯菲耶夫以前创作的许多其它作品也都赢得了普遍的承认。

D大调《古典交响乐》的结构是传统的四乐章套曲：

Allegro（快板），Largetto（小柔板），加伏特舞曲和终曲。作者保持海顿时代乐队的双管编制，不用长号。在《斯基夫组曲》使用混合音色之后，他曾转而陶醉于独奏乐器的纯音色——长笛上令人愉悦的颤音，大管上老年人的喃喃怨语，间或也可听到小提琴上的spiccato（快速跳弓）。交响乐从头至尾，常常可以遇到传统的“维也纳乐派”将透明的piano（弱奏)同轰隆一片的tutti（全奏）作急剧变换的手法；仿佛“被切断的”乐句和乐段的结束部分，同具有明确而犹如浮雕一般的终止式的普罗柯菲耶夫风格是完全相适应的。

这部交响乐中几乎所有的主题材料都受启示于贝多芬之前的交响乐的音调范畴：这里既有音阶式和琶音式的音型华彩，也有八度跳进；既有精细的颤音和装饰音，也有稍稍拘泥于礼仪的轻微停顿。可是作者仍然找到了这样的可能性，通过故意夸张旋律线或者凭藉和声对比的色彩性手法使这些人所熟知的音调进行变得更紧张起来（只是在这种尖锐急剧的状态下，任何地方也不容许出现丑角那样的怪相）。

交响乐的第一乐章——小型而形式非常鲜明的快板奏鸣曲式；几乎一直是伴随着大声感叹的全奏终止式的轻快进行。主部以其音阶进行、颤音和叹息的音调，听来仿佛完全是海顿式的或是莫扎特式的，如果我们撇开其中调式和声方面的突变（第二乐句开头突然跳到C大调接着又如此从容地回到D大调）不算的话。稍带讽刺意味的音乐贯穿整个付部：跨越两个八度忽上忽下的大跳，妙趣横生的装饰音，小提琴同轻轻击拍的大管伴奏简单的结合——所有这一切造成这样一种局面，犹如上流社会舞会上的温文尔雅同陈腐的拙

步表演熔合在一起似的。此后，两个主题轮流通过展开部，发展并不复杂；然而由低声部承担的付部，却变得比较沉重起来（按照阿萨菲耶夫的确切定义是："文雅而令人发笑的主题"一变而为"拖着笨重脚步的巨人"）。

交响乐的第二乐章优美迷人，具有舞曲节拍（小步舞）的特征。由小提琴高音区奏出的基本主题，显得温柔和稍带忧郁感，它在句末出现的任意"停留"和矫揉造作的休止，同均匀而冷漠的伴奏结合在一起。从陈述上的特征、节奏以及调式和声色彩看，这里有许多东西同后来《罗密欧与朱丽叶》中的某些舞曲（例如广为流传的《少女与百合花舞曲》）是一脉相承的。

第三乐章——敏锐的加伏特舞曲——体现普罗柯菲耶夫的个性风格特别明显；既有旋律方面突出八度跳进的直线轮廓，也有和声方面纯粹大三和弦的自由并置（D、C、B）与模棱两可的终止式进行（似乎期待着到升C大调去的，却突然出现在D大调上！）。加伏特的中部是传统的弥赛特舞曲，从"风笛式的"持续低音可以听到俄罗斯民间乐器演奏的反响。优美的四拍子的浮雕一般的加伏特舞曲，非常合乎普罗柯菲耶夫的心意：同《古典交响乐》中的加伏特并列的还有，作品第12号、第32号中著名的钢琴加伏特，和此后《哈姆莱特》的配乐和舞剧《灰姑娘》中的加伏特。

交响乐是以欢腾的终曲来完成的。主部是简朴的琶音和音阶式的进行，重复的短句在小提琴上妙趣横生地起伏跌宕着。付部由于木管乐器上奏出非常别致的敲击式的、有如碎片那样的动机，显得幽默风趣。作为结束部的A大调主题，是一支明亮的别具一格的俄罗斯旋律，它同里姆斯基-柯萨

柯夫的《雪娘》中的一个主题很相近：



18世纪音乐的古典形象正是通过俄罗斯歌曲的三棱镜折射出来的……

我们不能把这部交响乐仅仅理解为“模仿海顿”那种半讽刺的风格，或者使我们追溯到18世纪拘泥礼仪的日常生活；首先应该从中感受作者独特而倔强的个性，他力求借助于海顿时代的技术手段来歌唱朴素欢乐的生活。

写完这部新交响乐，正值初秋时分（最后写完总谱的日期是 9 月10日）。作者把它献给自己的老朋友 Б. В.阿萨菲耶夫，这几年他们俩非常接近。《古典交响乐》的创作经验对普罗柯菲耶夫日后的创作不是没有补益的；倾向于古老的舞曲节奏和贝多芬之前简单的配器织体，后来他的舞曲音乐的许多插曲（《灰姑娘》中的宫庭舞曲，《罗密欧与朱丽叶》中的一系列舞曲）和某些室内乐（作品第94号的长笛奏鸣曲）中都有所表现。《古典交响乐》同《罗密欧与朱丽叶》的总谱之间的联系充分表明两者在音乐上的具体影响，《古典交响乐》中著名的加伏特舞曲，经过某些改变和扩大，成了舞剧第一幕的结束曲。隔了二十年之后，作曲家怀着慈爱的心情，又回到自己青年时代一首最新颖最有特色的创作上来，这是很说明问题的。

译自《普罗柯菲耶夫传》

第五交响乐

И.涅斯齐耶夫

1945年元月13日，普罗柯菲耶夫以纯粹个人作品音乐会的姿态出现在莫斯科听众的面前。同久已知名与为人喜爱的作品——《古典交响乐》、童话《彼得与狼》（指挥H、安诺索夫）——一道，第五交响乐（作品第100号）也在这次晚会上首次上演。新交响乐由作者亲自指挥；这也是他一生中最后一次登台指挥了。谢尔盖·谢尔盖维契使第五交响乐的演出具有原则性的重大意义。"从事这部交响乐的创作对我非常重要，因为隔了很长一段时间我又回到交响乐体裁上来了，——他写道。——第五交响乐是我长期创作生活中的一个成就。我是把它当作人类精神伟大的交响乐来进行构思的"。

这部新作品不仅标志着作曲家相隔16年之后又回到交响乐体裁上来，而且也意味着他在交响乐发展上踏进一个新阶段。普罗柯菲耶夫以前的许多交响性作品，除少数例外，都是以剧场的材料为基础写成的（以《火天使》与《浪子》的主题写成的第三、第四交响乐，《斯基夫组曲》，《亚力山大·涅夫斯基》，由《罗密欧与朱丽叶》、《丑角》、《基谢中尉》构成的几部组曲等等）。现在谢尔盖·谢尔盖维契又转向无标题交响乐，并且同戏剧基础没有直接联系（尽管

音乐本身也会有明显的戏剧音乐性质）。新交响乐的巨大成功是同他近几年来从事器乐套曲创作积累下来的经验分不开的（三部钢琴奏鸣曲，一部四重奏，还有作品第94号的奏鸣曲）。

第五交响乐是最新俄罗斯交响乐的一个极其有意义的表现。正象后面两部交响乐——第六、第七交响乐——一样，作曲家选择的是一条史诗性的、客观的交响音乐的道路。听过第五交响乐，不禁使我们想起剧场里各种现实的形象——史诗性油画的场景或是舞剧表演中的动力性与可塑性。比如，第一乐章的宏伟主题，就很象《战争与和平》中库图佐夫和《亚力山大·涅夫斯基》中叙事的亲兵的音乐形象，也很象《依凡雷帝》音乐中俄罗斯军事力量的主题。交响乐中的几个抒情主题，如歌而矜持的，表现出非常深思熟虑的，听来好象是《战争与和平》（安德烈·保尔康斯基的抒情曲）或是《谢苗·柯特柯》中类似的歌剧主题的反响。最后还有，交响乐中那些有表现力的、充满生活乐趣与健康笑声的舞蹈诙谐性的主题（集中在第二与第四乐章），反映的正象是舞剧《罗密欧与朱丽叶》或者歌剧《伴娘》中青年人欢天喜地的内心世界与快乐的狂欢节场面的景象。

同时交响乐中发展音乐形象的原则本身也是戏剧的做法多于交响乐的做法：不同场景与势态的变换同主题发展与改变主题性质二者相比，显然前者占优势；大多数情况，主题不作本质的变形，只用各种不同的调性花样来加以装饰，或者变奏，或者采取新的结合。这部作品有时会觉得好象是一出交响戏剧似的，这意味着只有不同的戏剧场面才会得出这样五光十色的变化来。

上述情况绝无责难作者的意思：类似抒情哲学意味的交响乐体裁早就引起俄罗斯作曲家们的兴趣。取充满热情的鲜明形象与惊人丰富的旋律之长，补交响性发展薄弱之短，是无可非议的。

第五交响乐属于普罗柯菲耶夫那一类晚期作品之一，其中发生影响的主要手段是取之不尽的旋律财富。交响乐中差不多全部旋律都以刚毅坚定的音取胜：作者避免造成神经紧张的情绪，也不采用音的堆砌，而这种情绪与堆砌不久前在第六、第八奏鸣曲的展开部中或是第七奏鸣曲与卡巴尔达四重奏第一乐章中遇到过。这部交响乐中占统治地位的是强烈热爱生活与对人充满信赖的形象。

交响乐基本的第一乐章最直接地揭示了它的"勇士"性质，这同鲍罗金与格拉祖诺夫的史诗性音乐有很多相类似的地方。一开始两个主题——主部与连接部——由于结实、沉重的弹性、从容不迫的格拉祖诺夫式优美外形的思潮而显得特别突出。低音区没有和弦伴奏的八度旋律，还有浓厚的低音音色，这些都符合俄罗斯史诗性主题的传统的。

这一乐章的特色就在于：由自由对位风格形成的缓慢如歌的旋律层，崇高的深思熟虑胜于积极奋起的动力，还有通过各种乐器上富有表现力的乐句平静地交替这样一种发展方法。付部的抒情主题也不平常，很稳健、持重，没有感情上的阴影；这一主题还以温柔与宽广的旋律气息著称，尽管感到其中明确的思想有点被精细的调性进行遮盖了。呈示部美妙的结束部是儿童嬉戏的主题：长笛与小提琴上快乐得飞来飞去的、仿佛在哈哈大笑的乐句，夹杂在隐匿的铜管和弦中，造成一种不可捉摸的、迷人地诙谐的形象。

在规模简练的展开部中，所有四个主题，象万花筒一样，通过新的意外的对比并置轮流交替，几乎没有改变原来的乐思。第一乐章的基本形象在稍稍缩减的再现部里也没有改变，如果不算比较浓重的配器的话。最后在尾声中，作者把音乐发展到辉煌宏伟的高潮，主部基本的“勇士”形象在多次增强乐队全奏音响中一步步走向胜利：



这难道不是整部套曲印象最深的插部吗；其中极其鲜明地体现了这部交响乐的主导思想——对人类精神的力与美的赞颂。

在巨人般的第一乐章之后，诱人的、情绪复杂的诙谐曲造成完全另外一种场景。欢乐与惶恐、光明与阴暗、明朗的诗意与怪诞等等形象在这里交替出现，真是如入童话仙境。

当你听过第二乐章的第一主题，一定会忆起普罗柯菲耶

夫抒情喜剧与古典风格的器乐小品那种令人心醉神往的诙谐性的。这支旋律象莫扎特那样地透明、优美、充满迷人的狡狯；乐队配器一开始极度节省：第一小提琴均匀的断奏伴随着热情的单簧管独奏。可是第一部分的基本叠句只有开始时才是那样快乐和无忧无虑：随着它一次次地进行新的变奏，隐藏在其中的戏剧性揭示得越来越明显，配器变得更加稠密，更加阴晦，和声的色彩与节奏也惶惶不安起来。当主题"以扩大的形式"在大管上出现并且加上低音的沉重装饰音时，这种情况特别清楚；从主题里分裂出来的片段乐节在乐队的不同声部中奏出，悲惨紧张，仿佛是在呼号求救。于是开始主题的宁静幽默一变而为不幸、悲哀和不安等图景。

这时，犹如对童年光明的回忆，诙谐曲的中部出现了田园风味的音乐：木管乐器演奏的纯朴歌曲，和声配置既富有色彩又简单明了（色彩性的三度调性对置）。这一主题的田园性质同普罗柯菲耶夫的《儿童音乐》中某些篇页相类似——既有怀着对美好大自然幸福的、毫无沮丧的喜爱心理，也有以惊异的、开阔的目光观看世界、好象是"第一次"见世面似的神情。心灵纯洁的芦笛演奏两次为迷人的舞曲所代替，这舞曲使我们想起《罗密欧与朱丽叶》中狂欢的"五对舞"。这一歌一舞正好比处在深重灾难的年头对幸福与和平生活的回忆。

阳光灿烂的幸福平安的景象过后，幻想凶险的再现部感到更加意外。诙谐曲的主题在这里又作了新的、动力性的变形：乐队织体主要是铜管上的油腔滑调，和尖锐的"咯咯"声，和声配的是不协和的五度和弦。仿佛什么凶恶的妖魔鬼怪在狂舞乱蹈，对充满幸福希望的世界横加嘲弄似的。这是

这部交响乐中唯一的片段，它在听众的意识里造成一种概括性的敌视人类的暴力形象。

然而，在再现部里又是“光明与阴影的变换：暗淡怪诞的舞蹈又为诙谐曲开头那个迷人狡狯的主题所代替，好象什么可怕的事情也没有发生。整个第二乐章所以如此引人入胜，就在于感人的幽默、凶险的不安、明朗的田园色调与幻想的怪诞气氛等等斑烂色彩变幻无穷。这一乐章象莎士比亚戏剧那样充满尖锐的对比，正说明作者对生活印象的体验是何等的丰富多彩。

第三乐章的基本主题——豪迈如歌的Adagio（柔板）——饱含着智慧的抒情。在均匀的三连音音型背景上静静地流动着的歌曲主题，由于旋律本身丰满非常吸引人：悠长自由的气息加上特别美妙的转调过渡，无拘无束的宽广音程和大胆使用高音区；所有这一切使这支旋律具有内在紧张与诗意流畅的性质。

Adagio的基本主题进一步在各种不同调性上进行；伴随它作为补充的朗诵性乐句，好象富有表现力的歌剧宣叙调。这个有点暗淡的乐句是进入Adagio戏剧性中部的先导，中部在狂热的幻想之后是成熟的沉思。“沉思主题”在低音区齐奏的音响显得浓重不堪，回答它的则是犹如悲哀叹息的动人乐句。接着，正象诙谐曲中的戏剧性插部一样，又产生了一大堆人民痛苦的形象。威严的歌调与有表现力的宣叙调联合起来的俄罗斯性质的主题，同莫索尔斯基的音调风格有许多相似之处。哀悼悲剧性的中部——在紧张的高潮之后——终于由平静的开始主题的再现所接替，只不过作了些装饰补充显得比较丰富而已。于是光明、安宁和高尚的沉思

再次占据统治地位。

交响乐的终曲以缓慢的引子开始，好象回忆似的，第一乐章中的基本主题又在这里出现：作者的用意显然在于再次提醒听众注意作品的主要思想——表现史诗英雄那种伟大与刚毅精神的主题。然后是色彩鲜艳的节日场景——欢腾舞蹈动作的一股急流。在终曲的基本主题中，在它稳定的上行中，在个别的音调细节中，它同第一乐章的主部主题有某些一致的地方；可是这里的情绪却完全不同——如醉如狂的兴奋、快速群舞感染性很强的节奏。小提琴上“急口令式”的经过句给基本主题作了补充，仿佛迸发出一阵放荡不羁的笑声。热情的幽默充彻新的舞曲主题，尖锐而富有弹性（木管上轻快的断奏、小提琴pizzicato拨奏），可是并没有丑怪的影子。通过这个连接部导向抒情的付部，在情绪上它接近于Adagio（柔板乐章）中富于幻想的主题（F大调，旋律大方，音域宽广）；但是这里的抒情独白伴随的却是轻得难以听到的舞蹈节奏（好象歌剧中的爱情插曲在遥远的群众性节庆的背景上进行似的）。终曲中部造成了较大的对比：这一次快乐的舞蹈被慢的俄罗斯主题所打断，这个新主题出现在低声部，类似Adagio中部的“沉思主题”。然而这个抒情直观的“离题”是短暂的，它逐渐为舞蹈主题所代替。最后，在再现部里与暴风雨般欢腾的尾声中，快乐的本性与仿佛伴随健康哄笑的节日舞蹈，终于赢得了胜利。

在第五交响乐中可以听到对生活的坚定信念，以及对生活欢乐的热情歌颂。这样的音乐只有深切感到对自己的祖国怀着健康的生活紧张度和对自己的人民有使不完的精力的艺术家才能创造得出来。

第五交响乐在形式与风格上的特点应该受到特别重视。作者在主题材料的统一方面，在各乐章之间造成音调上相互联系方面，所作的努力是有意义的。这不仅表现在终曲的引子直接重复第一乐章的主部主题上，而且也表现在几个抒情主题在音调上有一定的近似上（第一、第三与第四乐章中的F大调主题），几个舞曲的主题与“急口令式”诙谐性的主题也有同样的情况。还有，交响乐首尾两个乐章都采用刚毅的降B大调作为调性的主宰，同第七、第八奏鸣曲终乐章中的降B大调、歌剧《战争与和平》与电影《依凡雷帝》第一集中降B大调史诗性的序曲也很相似。普罗柯菲耶夫在1941——1944年间所写的音乐中的这些不同篇章，正是由产生于俄罗斯的历史与我们今天的伟大时代的许多著名形象的一致性联结在一起的。第五交响乐的和声，由于用了许多浓重的和弦层与不平常的延留音（特别是第一章）很有特点。通过乐队中许多沉重的低音音色与大块音的叠置（包括使用钢琴）追求色彩的粗野与紧张是很明显的。作者在诸如此类的插段里所以达到象浮雕般特别凸出的效果，并非由于精雕细刻而形成平滑流畅的线条，而是由于极度的粗犷和大规模的粗线条造成的。这就使这部交响乐的“勇士”性质具有特别现实的力量与史诗的气魄。

第五交响乐的处女演出是在非常兴奋非常欢乐的气氛中进行的。在音乐会即将开始之前，听众刚刚听到苏联军队攻克维斯尔取得巨大胜利的消息；普罗柯菲耶夫的交响乐是在礼炮轰鸣声中开始的。第五交响乐具有坚强意志力的音乐同听众当时的情绪正相适应。热情赞扬这部新作品的音乐的批评家们都曾写到这一点。Дм.卡巴列夫斯基在《苏联艺术》

上指出交响乐中体现了人类的勇敢、伟力和心灵丰富的同时，特别强调它在形象上具有深刻的民族性。后来M.德鲁斯金的文章也还谈到这部作品同当今时代的自然联系。

1945年6月24日列宁格勒爱乐乐队在E.姆拉文斯基指挥下演奏了第五交响乐。1945年秋这部交响乐首演于巴黎（在专门的“普罗柯菲耶夫音乐节”的日子里）与纽约（C.库雪维茨基指挥下的波斯顿交响乐团巡回演出到该地于11月9日与10日上演）。“以焦急的心情等来的普罗柯菲耶夫的第五交响乐——《Musical America》（《音乐美国》）杂志的批评家写道——好象一颗炸弹在纽约音乐界的上空爆炸开来。这部作品确实难以用言词来描写，可是决不能陷于过低估计，如此美妙的乐队效果，如此英明的组织结构，其中天才与发明结合得简直好极了”。另一位评论家在同一杂志上把从交响乐得到的宏伟印象同俄罗斯近几年经历的历史事件联系在一起。同时从事美学研究的几位学者则从它的音乐语言“回溯以往”发牢骚说，“这部交响乐太公开面向群众了”（1946年元月11日《Musik News》（《音乐新闻》上的评论）。最后这个“指责”难道不是实际上对这部交响乐的嘉许吗！

译自《普罗柯菲耶夫传》

第七交响乐

И.涅斯齐耶夫

1951年底，谢尔盖·谢尔盖维契打算为儿童广播电台写

一部交响乐，考虑到少年听众的特点，这部交响乐不会写得太复杂。新年前不久，他向报界公布了这个想法（载《苏联艺术》1951年11月17日）。作品的构思逐渐形成，并于1952年3月20日写完新交响乐、即第七交响乐的钢琴谱。整个春季与夏初从事这部交响乐的配器工作。6月2日，普罗柯菲耶夫写信给T.Л.阿托米扬说："等我写完交响乐，就要根据大剧院与基洛夫剧院的要求对《宝石花的故事》作某些不大的修改，两个剧院都准备上演这部舞剧，为了联系这项工作，拉夫罗夫斯基与谢尔盖耶夫都曾到过我这里。我还要用少许时间来修改大提琴协奏曲"。第七交响乐的总谱完成于1952年6月5日。

交响乐的原始构思通过创作过程有所改变：现在已经不是什么"为儿童写的交响乐"，而是一部非常诚挚的抒情交响乐，它揭示了作者的精神世界、他的思想和体验。作曲家喜爱的"少年主题"只在终曲的个别诙谐性片断与第一乐章一部分（诙谐-故事性的结束部）中有所反映；不过这个主题却在某种程度上决定了这部作品异乎寻常的配器透明性、旋律鲜明性以及规模与曲式上的简要性。作为舞曲体载的第二乐章，谢尔盖·谢尔盖维契把上一年准备为舞蹈组曲写的那首美妙的圆舞曲用到这部交响乐里来了。

钢琴家阿那托里·维杰尔尼柯夫参与了这部交响乐的创作工作：他协助完成总谱写作（根据作者细致的草图），把它改编成四首联弹钢琴谱，并在作曲家协会试奏了它。交响乐使音乐家们大为高兴。Д.卡巴列夫斯基早在公开演出之前就曾写过一篇观点鲜明的赞扬它的文章（载《苏联音乐》杂志1952年11月号）。对待普罗柯菲耶夫这部新作的态度几

乎完全一致：各种不同流派的音乐家们都为他那诚挚与温暖的情感而崇拜得五体投地。

1952年10月11日，音乐会季一开始，就在作曲家协会柯隆音乐厅举行了第七交响乐的处女演出（全苏广播乐团演奏，萨莫苏德指挥）。这也是谢尔盖·谢尔盖维契最后一次出席演奏自己的作品的音乐会。听过这样年青愉快的音乐，赞美生活欢乐的音乐，人们难以相信，它竟然是一位在自己的生活道路上面临最后终点的作曲家写出来的。

第七交响乐属于这一类艺术作品，它们是很难用言词来说明的——其中一切都是这么古典纯朴、透明，所有细节都是这么精美细腻，在艺术上又都是这么完整。因此技巧倒不怎么显著。

交响乐的迷人之处首先在于旋律丰富，它们从容流露，甚至连过渡、连接、引子等各部分以及展开部的每个块块，到处都充满着旋律。正象普罗柯菲耶夫其它晚期作品一样，旋律幻想的无穷无尽实在惊人：一个又一个的新主题仿佛取之不尽，用之不竭；作者几乎没有运用主题分裂展开的手法，而宁愿拿出新旋律来，或者把出现过的形象加以本质的变形。

某些片面理解交响乐意思的音乐家，企图把这部作品解释为“无冲突”或者一般称为“非交响乐”的范例，因为其中既没有鲜明表现“正面与反面”形象的冲突，也没有传统的善战胜恶的戏剧性斗争。当然这些是交响乐体裁的重要标志，但不是唯一的标志，特别是当它分明有深刻的概括、鲜明的对比、生动的形象来弥补上述不足的时候，而这些生动形象又是这么多种多样，比如忧郁沉思的或者无拘无束地快

乐的，故事情节古怪的或者无比勇敢地肯定生活的等等。由于生活上自然的不断转变而引起艺术作品中形象与状态上的生动变化，使听众为之惊叹与信服，尽管在音乐中缺乏骇人听闻的邪恶形象、黑暗或者神经质的残酷表现，这些在普罗柯菲耶夫以前的一些作品中是屡见不鲜的。这部交响乐中几个主导主题强烈颤动着的是我们时代的脉膊；我们特别要提到这部作品的基本主题——第一乐章的副部（终曲尾声中有重复），这是人类精神勇敢无畏与无限强大的主题，是热爱生活的主题；人们可以从中闻到“对自己的力量和自己的将来感到心绪安宁与充满信心”的味道，作曲家在自己最后一篇文章里就是这样写的。

我们时代的主题远非这部交响乐的所有部分都能如此清楚地见到。有时在作者关于生活、关于光明未来的沉思中，似乎夹杂一些对童年时代、对回响着的可爱故事的惊人回忆，而这些是长久以来供养过他的艺术幻想的。你还可以同作曲家一道，看到一些日常生活的场面（第二乐章的圆舞曲），爱上那个不大发笑可又没有一点可怕的幻想奇迹的世界（第一乐章的结束部）；在你眼前闪现的童年时代的生动形象，是通过戏谑的、海顿式的雅致舞曲（终曲的基本主题）或者有点象玩具的进行曲（终曲的中部）造成的，这个玩具进行曲仿佛模拟那些少年英雄们手持木制军刀在少先队的军鼓伴奏下奋勇前进……

也许，这些场景是对遥远过去的松卓夫卡以及快乐的孩提游戏的活生生的回忆，而且忘我地参加到这些游戏中来的就有那个亚麻色头发的男孩、未来享有盛誉的音乐家呢！要知道谢尔盖·盖谢尔维奘喜爱回忆童年情景整整持续了他一

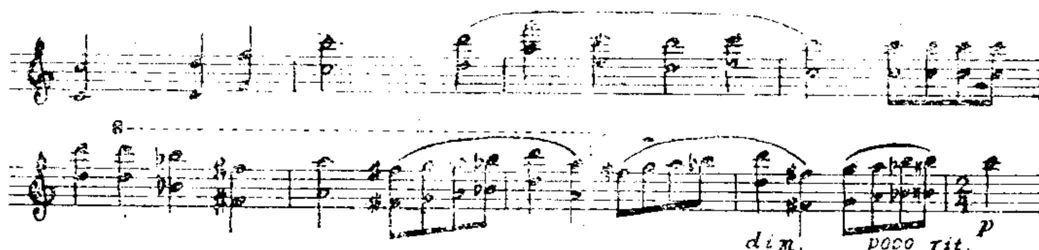
生，我们不但可以从他的回忆录中感到这一点，而且也可以从他那美妙的音乐模糊印象中感到这一点。

必须重复强调，这部交响乐中居于一连串生活体裁的或者童话故事的形象之上的，是那些赋予它以真正交响气息的基本主题：光明的肯定生活的主题（第一乐章的付部与终曲的尾声），对生活对人作英明与善意沉思的主题（第一乐章开头，第三乐章的基本材料）。作曲家仿佛用自己的音乐在说："世界是美的，生活一定会好起来，一定会繁荣昌盛起来，虽然我们中间不是每个人都能看到这一点……"

使听众感到迷恋的不仅在于交响乐基本形象的美，而且也在于体现这些形象的特别独到之处。在到处都是纯朴陈述的情况下，我们不难从每一个旋律的曲折、从狡狯的节奏重音、从自由的俄罗斯式的歌唱性的复调衬腔、从他喜爱的转调进行与离调、从由纯音色丰富的与精美的色油装饰的配器等等方面，发现普罗柯菲耶夫的独特风格。

柔和伤感的主题揭开了交响乐的第一乐章Moderato（中板）。这支悠长的旋律很象俄罗斯歌曲：典型的歌曲音调与流动的衬腔构成的如歌伴奏突出了它的民族气质。可这又完全是普罗柯菲耶夫的主题，它使我们想起灰姑娘的或者朱丽叶陷入痛苦时悲伤的抒情曲。突然弦乐上不安的音型象阴影似的一拥而上：暂时造成一阵惶恐、情绪紧张的感觉。然后又回到沉思的俄罗斯歌调，不过这次为它伴奏的是快速音型的运动。这就是主部，它象柴可夫斯基的某些交响乐一样，是由三部曲式构成的。接替它的是几乎毫无准备的第一乐章的中心主题——在隆隆的震音背景上由低音部高尚的歌调形态陈述的付部。这是音域非常宽广的旋律之一，它同铜山女主

人的主题或者第五交响乐中的Adagio（柔板）主题相类似，而这些主题正是构成晚期普罗柯菲耶夫器乐抒情装饰的主要因素。大胆的音色、庄严的背景、宽广辽阔的音程赋予这个抒情主题以强烈、优美与宏大的性格。它第二次出现时更加自豪更加光辉，采用了更高的音区：



最后，仿佛给这个强大的主题以意外对比似的，产生了一个新的恐怖的主题，好象是行将忘却的故事的余音；这里幻想色彩的获得主要由于：音调上有棱角和天真的童稚性，配器上加用木琴与钟琴后造成的透明度和魅惑的轻微声响，还有迷人的和声。这个主题的基本歌腔使我们想起儿童游戏歌曲的音调。

尾声笼罩着一片幸福之梦的气氛，之后进入第一乐章不太复杂的展开部——也是整部交响乐唯一的展开部。仅仅在展开部的开始阶段，作者有使某些主题变形的明显企图（结束部与主部）；接着这两个极为重要的形象，几乎完全在新的调性位置与另一种配器的情况下重复出现。展开部没有尖锐的戏剧冲突；它只是把呈示部的基本思想通过另一种方式表达出来而已。再现部没有发生任何新的变异，已知的几个主题重复再现时有某些缩减。

交响乐的第二乐章Allegretto（小快板），发展性的

音乐会园舞曲——本身结合着诙谐曲与抒情间奏曲的功能。其中有很多地方使我们想起俄罗斯交响园舞曲那种由衷的抒情（格林卡，柴可夫斯基，格拉祖诺夫）。尽管这一乐章陈述时采用了很简单的公式A——B——A——B——A，可是整个说来音乐还是非常交响化的：这既表现在连接与过渡方面精细的构造上，也表现在各部分内部调性发展的丰富上，更主要是表现在情绪安排的多侧面上。园舞曲体裁在这里显得最多种多样了：一开始雄壮-旋风式的运动为甜美、慰藉的基本主题的园舞曲所代替；尖锐重音的诙谐部分（连接结构）之后又产生一个新的园舞曲主题——忧郁而带有轻微悲伤的色彩（中间插部）。后面重复上述几个主题时又有各式各样的变化。

慢速的第三乐章以高度的动人著称。歌唱性的弦乐和音上出现一个严肃的、勃拉姆斯式深刻的主题Andante espressivo（有表现力的行板）。这段音乐洋溢着温和的智慧与善良之感；使人想起《罗密欧》中年迈的劳伦斯神父或者为生活而思索的安德烈·保尔康斯基。歌曲的因素同有表现力的宣叙性的句子大胆地溶于一体，后者是通过各种乐器平静对话的形态陈述的。这里三部曲式又同古典严格变奏相结合。不过在主题与两个变奏之后，“局面”就急剧改变了。突然出现一首从远方传来的、有点幻想色彩的进行曲：在尖锐的“小军鼓”节奏衬托下，它的音调显得抒情、甚至带点悲哀：听上去好象是伤心故事的回声。但是童话般的幻影很快就消失，并让位于第一主题宁静的音流以及它新的变奏。

突然象一群欢跳的孩子高兴地闯上了舞台，兴奋的快速

引子揭开了交响乐的终曲Vivace（活跃的快板）。明智的成年人的形象突然为儿童的嬉戏与娱乐所代替；终曲第一主题滑稽的性格决定于节奏尖锐的舞曲性、旋律激昂的大跳以及总的音调同海顿或者贝多芬的幽默主题相类似（例如，我们可以回忆贝多芬的《遗失金钱回旋曲》）。然后终曲的第二主题（C大调）同少先队进行曲以及Д.卡巴列夫斯基的音乐中“青少年的”形象（如他的小提琴协奏曲第三乐章）有比较明显的联系。这部交响乐的终曲并不象普罗柯菲耶夫的大多数终曲由回旋奏鸣曲式构成，而是由复三部曲式构成。中部也有两个主题：第一个抒情歌曲的主题好象不完整，占主要地位的是第二个敏感的、节奏有点干的进行曲。再现部再度响起哈哈大笑的降D大调主题，它使人觉得整个终曲仿佛就要在这个儿童生活体裁的画面上结束似的。

但是终曲的尾声却又以复苏的感情力量出现了胜利地肯定生活的主题——第一乐章的副部主题。作者这次给它作的配器非常强大，象一首激动人心的光明与幸福的颂歌。当这个意志力很强的主题停息下来以后，最后又出现第一乐章结束部童话般的形象。在钢琴、竖琴与打击乐均匀的持续音伴奏背景上，这个形象有相当大的扩充。其中流露出一种险些捉摸得到的明朗的悲伤情调。它使人感到这仿佛是作曲家在向伴随他一生的可爱的故事告别，又仿佛是他为已经流逝的幸福生活感到惋惜似的。

交响乐的第一个变体、也是它的主要变体就是这样结束的。后来在排练时有人向作者提出意见，认为如此异常抒情直观的终结没有个终“点”。谢尔盖·谢尔盖维契考虑过这一意见，把终曲第一主题加在最后作为另一个变体；这样

一来，交响乐的终结是有一个精神饱满的明显的“点”了，可是却失去原来第一个变体所特有的那种稍带忧郁并逐渐消失的味道，那种无法表达的抒情直观的美妙之处。俟后演奏这个终曲时，第一变体比另一个变体效果好得多。第七交响乐遭到报界极其同情的反应。交响乐“真正是生活欢乐的、抒情的，它以自己清晰与光明的内容与非常新颖的和声语言使人感到高兴”，——Д.肖斯塔柯维契在《苏联艺术》上写道（1952年11月12日）。在苏联作曲家协会第六次理事会上（1953年2月）许多发言都提到这部交响乐：几乎所有的人都对交响音乐的完美表示赞赏；当然也有某些人为它同苏联青年的主题相联系的标题性结合得太紧而表示反对的。〔注〕

相隔四年之后，1957年4月，第七交响乐荣获列宁奖金。给作曲家这一死后的奖赏使所有崇拜他那天才的人都感到深深的满意。

〔注〕美国上演第七交响乐——普罗柯菲耶夫逝世之后——使某些评论家为之感到失望与不满。年高望重的奥林·达文斯，过去曾经对青年普罗柯菲耶夫“左的”卤莽表示过欢迎，现在却在责难这部交响乐语言过于简单明白的同时，称它为“资产阶级音乐”的典范。达文斯在肖斯塔柯维契的文章中曾遭到严厉的批评（《苏联音乐》杂志1953年8月号）。

译自《普罗柯菲耶夫传》

战 争 与 和 平

И.涅斯齐耶夫

《战争与和平》是普罗柯菲耶夫多年在歌剧方面探索的结果。在作曲家的全部遗产中，没有别的作品比得上这部歌剧，他为它花去这么长时间和这么多精力，并且几乎费尽他的创作心机。

谢尔盖·谢尔盖维契在歌剧体裁创作方面长期以来受到自己否定古典歌剧形式基础的虚无主义观点的束缚。如果说他在器乐体裁方面（奏鸣曲，交响曲，协奏曲）坚决捍卫了古典作曲原则的话，那末对于歌剧则恰恰相反，几乎一直是拒绝采用重唱、完整的咏叹调或者合唱等形式的。他深信这几种声乐“型号”会破坏舞台动作的连贯性，并且也太陈腐了。由于追求片面理解的动作“自然性”，他也摒弃歌剧脚本结构的特殊规律，把自己的歌剧建立在完全依赖文学原著那样不加改变的散文体原文上。按这种方法构成的歌剧有《赌徒》、《火天使》、《对三个桔子的爱情》与相当程度上的《谢苗·柯特柯》。这个原则也是《战争与和平》初稿的基础：几乎准确地承袭Л.托尔斯泰的原文，避免完整的声乐曲式，主要是宣叙调-对话，同不断流动着的交响音乐联成一个整体。许多听众，包括作曲家本人，都不满意这个歌剧本子。

从第一稿（1941—42）到最后一稿前后经过十个年头，

这部作品遭到不少本质性的变动。由于增加新的场景（《在卡德琳女王时代大臣家的舞会上》，《在费尔召开的军事会议》），压缩或者从根本上改造原来写好的，歌剧音乐内容改变了。同时作曲家通过不断加工的过程，使歌剧音乐结构越来越完善，加强了有表现力的与突出的旋律的比重，限制了缺乏歌唱性的、“音乐化散文”的作用。

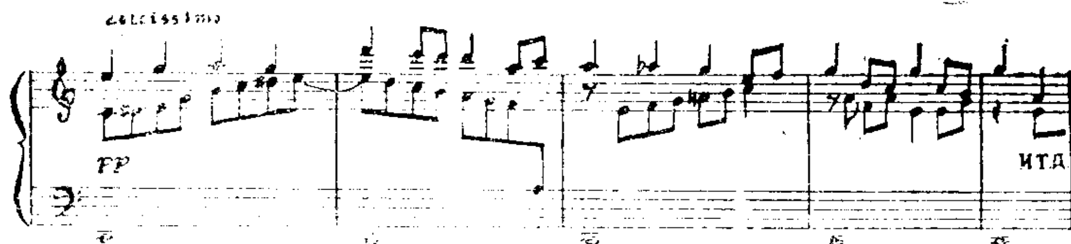
当我们研究歌剧《战争与和平》，追溯它从第一稿到最后一稿中间在曲式上的演变过程之后，我们一定会相信，普罗柯菲耶夫在克服自身歌剧美学的局限性与自然主义的片面性的同时，争取掌握歌剧现实主义的信心是越来越强的。

歌剧《战争与和平》的体裁是很有独创性与非比寻常的：这是抒情-心理戏剧与英雄-史诗性小说的特殊结合。整部歌剧分为两大部分：前面六场是描写娜塔莎·罗斯托娃爱上安德烈·保尔康斯基以及阿那托里·库拉根追求她的恋爱史的（第一场——奥特拉德尼之夜，安德烈开始爱上娜塔莎；第二场——在卡德琳女王时代大臣家的舞会上，——对恋人更趋亲近；第三场——在保尔康斯基官邸，娜塔莎同老王发生冲突；第四场——在爱林·别祖霍娃的舞会上，娜塔莎引起阿那托里·库拉根的兴趣；第五场——阿那托里在多洛霍夫的协助下设法拐骗娜塔莎；第六场——拐骗未遂，娜塔莎感到绝望）。从第七场开始占首要地位的是1812年的卫国战争，与几乎全然遭到历史-编年史中这个大插曲排挤的室内-心里的线索。第七场描写面临波罗金诺大战前夕的战地，自卫军与士兵的歌曲，安德烈为娜塔莎失节而沉思，库图佐夫视察军队；第八场——波罗金诺大战时的拿破仑大本营；第九场——在菲里召开的军事会议，库图佐夫决定暂时撤出莫斯

的。

《战争与和平》的音乐大抵由两个基本组成部分构成：一部分是交响乐组织，它们几乎总是在不断地解释着、从情绪上描写着舞台上发生的一切；另一部分是声乐朗诵调，它们时而是鲜明的歌腔，近似叙咏调，时而是纯粹的宣叙调，接近于“音乐化的说话”。至于第三部分，包括体裁音乐的各种形式（歌曲、舞曲、进行曲）只占从属地位，尽管它在最后一稿中的意义有明显的增长。

《战争与和平》的乐队部分基于几个交响性的主题-主导动机，它们或是用来表现主要角色之间的爱情，或是用来表现他们爱国主义的思想与意向。一种情况，这种主题是一个完整的旋律-乐段，例如娜塔莎激动人心的主题：



还有娜塔莎与安德烈的爱情主题，安德烈的主题，库图佐夫的主题；这些主题的旋律性与鲜明情绪性方便作曲家轻易地把它们纳入声乐部分。另一种情况，主导动机变成了较短小的交响乐音型，例如娜塔莎绝望的主题，安德烈呓语的主题，表现紧张战斗的主题（在拿破仑大本营一场）；它们比较偏重于器乐性。

如同在普罗柯菲耶夫的舞剧、例如《罗密欧与朱丽叶》中一样，歌剧交响性的主导动机在不同的配合、不同的调性与不同的织体变化中多次出现，间或也有把这一个角色的主

导动机交给另一个角色作为意识上模糊回忆的。有时由于这类主题的专门“器乐性”把它那种固定印象置于声乐部分的特征之上，因而妨碍了它们自然的歌唱性。但是在那些杰出的抒情-心理插段里，比如第一场（奥特拉德尼之夜）或者第九场（安德烈之死的场面），音乐的陶醉力与人情味——不依它声乐性的程度为转移——不容分说地打动着听众的心；正如在其它最成功的场面中一样，作曲家在这里把不断发展的“交响性效果”与具有深刻表现力的朗诵调或者带有流畅叙咏形式的因素有机地结合在一起。

日常生活体裁的插曲在歌剧最后的稿本中具有重要的意义，它们或者用来表现场面气氛、“时代气息”，或者用来为揭示主要角色的亲身体验作生动的情绪背景。用B.茹柯夫斯基的词写成的娜塔莎与索尼亚有点多情善感的女声二重唱歌曲（第一场），同春夜典型的景色以及安德烈与娜塔莎相恋的预感都显得格外谐和。第二场开头那段略微迟纯的检阅分列式的进行曲-波洛涅兹，使人们想起贵族“上流社会”那种倨傲与冷漠的姿态，这个上流社会是敌视娜塔莎·罗斯托娃的思想意向的。普罗柯菲耶夫写得很华丽的两首交响圆舞曲（第二场中的b小调《新年舞会圆舞曲》与第四场中的g小调圆舞曲）起到很重要的意识作用；如果说其中第一首为体现娜塔莎与安德烈之间崇高的爱情冲动提供诗一般背景的话，那末第二首以它那蛊惑人心的“吉普赛”热情描写的则是笼罩爱林·别祖霍娃整个沙龙的罪孽深重的魔道气氛。这两个圆舞曲主题后来都作为富有表现力的音乐的模糊回忆重复出现过：b小调圆舞曲主题后来两次出现在安德烈·保尔康斯基的声部里（第七场与第十场），作为表现他对无可挽回

的爱情的光明回忆；第二个g小调园舞曲在《在多洛霍夫家》一场也有重复，当时被情欲激动的阿那托里正在回忆自己是怎么给娜塔莎写情书的。具有主导动机意义的还有库图佐夫那个雄伟-史诗性的主题（在舍瓦尔金斯基方营场面想起俄罗斯军队不可战胜时重复过）与库图佐夫咏叹调那个优美的、俄罗斯式的歌唱性的主题，这是整部歌剧用意高超的表现之一：



普罗柯菲耶夫的歌剧之所以如此别树一帜，是同他深刻地与多方面地使用声乐-朗诵调手段分不开的。

要是把作者对丰富歌剧宣叙调非常感兴趣这一点当作某种“离开”现实主义原则来评价，那是不正确的。作曲家坚韧不拔地培植各种不同形式的“语调化旋律”，采用各种特殊的手法使生动的俄罗斯语言“音乐化”，毫无疑问，这是继

承19世纪达尔戈梅斯基与莫索尔斯基这样敏锐的现实主义者从事歌剧探索的一种表现。当然，《战争与和平》的朗诵性同《石客》或者《鲍里斯·戈都诺夫》的朗诵性在许多方面都有所不同；普罗柯菲耶夫根据托尔斯泰的散文写出来的宣叙调，更接近日常生活中讲话的语言。当然其中有的接近得少些，有的接近得多些。某些直接引自托尔斯泰小说的特别强调散文式的句子，在音乐上很难站得住脚，只能把那些人为的、非旋律性的转折拿到生活中来应付了事。有时作者不得不一概拒绝采用旋律歌曲，而把它们改作"节奏性的散文"置于乐队之下。

然而这部歌剧许多优秀的抒情的或者抒情-戏剧性的场面，托尔斯泰的散文以其惊人的准确性、纯正性与情绪上的饱满性对于非常自然的声乐朗诵调仍然是无比珍贵的基础。比如，娜塔莎的一些尾白里极其多样化的感情色调给人的印象是多么深刻啊！它们时而象在第一场那样富于幻想、儿童一般地欢天喜地，时而象在老保尔康斯基场面那样悲伤-垂头丧气，时而又象在阿赫罗西莫娃场面那样神经质-激昂兴奋、充满悲观失望；特别在最后这个场面，娜塔莎的声部在戏剧上包含各式各样的细微差别：愤怒的喊叫，悲剧性的自言自语，吞吞吐吐的句子、仿佛陷入失声痛笑似的；这些细微差别在这位女主角的声乐部分格外明显。

歌剧中的许多配角也都是靠恰当而具有鲜明个性的宣叙调的手段来刻划的：爱林媚惑虚伪的语言，阿赫罗西莫娃尖锐而直截了当的尾白，阿那托里骠骑兵的号角音调，保尔康斯基老人神经质与顽固的刚愎自用等等，都给听众留下难忘的记忆。有些地方作者别具匠心地把生活体裁的音乐揉进宣

叙调的声部，比如马车夫巴拉加爱吹牛的句子中揉进豪爽的俄罗斯歌曲的音调，吉普赛女郎玛特辽莎的尾白中揉进“不近人情的”浪漫曲的感情倦怠的转折。在菲里召开的军事会议上发言的几位将官别尼格辛·拉叶夫斯基、叶尔洛夫、巴尔克莱-迪-托里等人各不相同的性格通过简单明了的几笔刻划得又多么一清二楚！

为了塑造几位中心出场人物——娜塔莎、安德烈、库图佐夫元帅，作曲家还以他们各自的朗诵调发展成几首叙咏调；在这里“音乐化的说话”又让位于严整的叙咏性歌曲。这样的例子有：安德烈在第一场中的叙咏调，娜塔莎在老保尔康斯基场面的叙咏调，以及她在阿赫罗西莫娃场面的独唱插曲，库图佐夫在面临波罗金诺大战场面的独白，最后还有安德烈临终呓语那个发展性场面。前面提到的那些溶进声乐部分的交响性主导动机在这些叙咏调的音乐构成方面起着巨大作用。

当然，如果让宣叙调或者即使比较歌唱性的半叙咏性的形式占优势，广大听众总不是那么容易接受的；因而作曲家自然应该通过比较完整的歌曲性质的声乐插曲这种类型给以必要的旋律概括。于是就出现了娜塔莎与索尼亚之间诗意盎然的二重唱（第一场），用巴秋什柯夫与洛莫诺索夫的词写成古色古香的合唱（新年舞会的场面），库图佐夫著名的歌曲-咏叹调。这些歌曲的段子同体裁性的乐队插曲（园舞曲，波洛涅兹，玛祖卡，库图佐夫检阅军事场面中的军队进行曲）一起都是为了一个目的，就是对此时此地的舞台动作作现实主义的描绘。

表现1812年卫国战争事件几场中的合唱插曲特别必要；

这种场合是绝对不能局限于悭吝的宣叙调手段的。这些合唱中给人印象最深的有：自卫军的爱国主义合唱《我们的库图佐夫多么接近人民》，在菲里召开军事会议一场幕后传来的年轻的士兵之歌，最后庄严结幕中人民欢呼胜利的合唱。我们曾经不止一次指出过，这些合唱再度体现了人民-史诗这条线索，而这条线索在普罗柯菲耶夫为《亚力山大·涅夫斯基》与《依凡雷帝》写的音乐中显得多么有力啊！同时另外一些人民歌声的插曲（例如哥萨克合唱或是妇女们唱的欢迎之歌）则令人感到有明显的条件性、"不好唱"，它们同俄罗斯民间合唱歌调的宽广性有一定距离。

歌剧中几个主要角色——娜塔莎、安德烈、库图佐夫——之所以特别栩栩如生，首先因为在他们的音乐刻划中成功地结合了朗诵调的、叙咏歌曲的与交响性的手段的缘故。

娜塔莎·罗斯托娃这个迷人的歌唱家，由于她爽朗与"生气蓬勃"而令人心醉神往的"非常苗条的黑眼睛姑娘"，她的形象塑造得特别多侧面、人情味与真实感。难怪普罗柯菲耶夫曾经倾向于将这部歌剧最后的稿本定名为《娜塔莎·罗斯托娃》呢！正是这位女主角在歌剧中获得舞台上有动机提示的、音乐上比较丰满的描写。普罗柯菲耶夫那种娇弱的、纯洁的、有时甚至是无微不至的抒情，我们可以从他青年时代的浪漫曲（作品第27号）以及后来的朱丽叶与灰姑娘等美妙的肖像中得到了解，现在在娜塔莎的形象上也是一个有价值的体现。虽然托尔斯泰塑造的娜塔莎形象在歌剧中并没有面面俱到地反映出来（比如还有她在卫国战争日子里表现出来的勇敢精神，她同人民相亲相近，她使人感到快乐的性格），但是作曲家已经获得的成就，由于它的生活真实性确

3.
斤

实是够感人的。

在安德烈的音乐肖像里也有许多吸引人的地方。他在第一场中唱的那首抒情-高兴的叙咏调、特别是他在戏剧性强得令人惊异的临终呓语的场面以及从黑暗中传来合唱单调的尾白应该属于歌剧中卓越的篇页。遗憾的是：安德烈的形象从第三场几乎到最后很少出场，而他在面临波罗金诺大战时唱的那首叙咏调又太冷漠、太理智。

歌剧中的库图佐夫元帅是一位同俄罗斯普通老百姓有血肉联系的人民的统帅，一个英明而善良的人。在最后一稿中为库图佐夫增加一首新的高尚而歌唱性的咏叹调，使他具有史诗般宏伟的特征。这段音乐鲜明地表现了库图佐夫的民族性与民主性，他既受到士兵们的爱戴，又是"民族战争的代表"。强调库图佐夫同人民之间的联系是通过他的音乐主题明显地接近于歌剧中描写人民与士兵群众的主题来实现的；库图佐夫的主题曾不止一次转化为人民合唱的声部或者（象在序曲的最后）让它同人民的主题构成对位结合。

普罗柯菲耶夫大胆而独特地运用"贯穿"场面的结构是他创作革新的一个表现，这些场面是建立在不断发展的音乐动作与舞台动作的紧密结合上的。例如，在拿破仑大本营的场面或者在多洛霍夫家的场面就是如此。在一概没有完整的叙咏调或者歌曲"段落"的情况下，这些场面就凭速度的突飞猛进和把生动的动作、尖锐性质的宣叙调与紧张脉动的乐队背景有机地结合在一起取胜。舍瓦尔金斯基方营场面使人产生一种缺乏理智的与垂死挣扎的感觉；乐队中神经质的固定低音主题，波拿巴尔特反复无常的叫喊，接二连三传来惶惑不安的军事命令，造成仿佛赌博赌到狂热得闭着眼睛瞎来

时的一种气氛（让我们回忆一下歌剧《赌徒》中玩旋盘赌的场面）。《在多洛霍夫家》具有体裁性质的场面也有不少动力性，其中占优势的是蛮勇的情绪。这两个场面，同《在阿赫罗西莫娃家》尖锐戏剧性的场面一样，对于普罗柯菲耶夫的歌剧风格以及他倾向于动作的极度神速性与极度动力性都是一种典型现象。这一类紧张行动的插段同比较静止的场面——《在奥特拉德尼》的抒情夜曲场面或者突出清唱剧性质的最后光荣结局的场面——形成的对比格外鲜明。

这部歌剧在音乐上的丰富性还表现在错综复杂的“音调冲突”线索上。整部作品分成两个平行发展的范畴，每个范畴在音乐形象上又存在矛盾对比。其中娜塔莎与安德烈个别人之间的戏属于第一范畴：明朗欣喜的爱情主题与青年人抱希望的主题（第一与第二场）正是同虚伪的形象、上流社会诱惑的形象（第四场）、恬不知耻的粗暴形象（《在道洛霍夫家》一场）、最后还有阻碍恋人幸福的难免一死的形象构成矛盾对比的。

另一个范畴，更加明显的对照是同反映卫国战争事件联系在一起的：俄罗斯军队爱国主义的骄傲、库图佐夫的英明沉着是同波拿巴尔特盲目的暴躁与神经质的疯狂相比较而存在的。

歌剧中这两条音乐线索——抒情的与历史-编年史的——分别发展，几乎互不接触。它们又在剧烈对比中相互补充着；战争的形象不仅杀害了安德烈，而且也破坏了他同娜塔莎和解后可能获得的幸福，确实是一股残暴的恶势力。但是歌剧最后那个人民欢庆场面，又使我们想到俄罗斯的强大和胜利的凯旋，这是全民斗争与严重牺牲的结果。

歌剧《战争与和平》是个复杂的现象，不是没有争议的。但它仍不愧是普罗柯菲耶夫在歌剧探索中达到的高峰，作曲家在这部作品中取得的成就丰富了当代歌剧文化，推动创作思想前进了一大步。歌剧《战争与和平》中优秀的形象为俄罗斯歌剧古典形象的画廊增添了异彩。

译自《普罗柯菲耶夫传》

罗密欧与朱丽叶

一、创作经过

舞剧《罗密欧与朱丽叶》（作品第64号）作于1935—1936年间，脚本作者是C.拉德洛夫、A.比奥特罗夫斯基、Л.拉夫罗夫斯基与普罗柯菲耶夫本人。

普罗柯菲耶夫在《自传》中写道："1934年底，同列宁格勒基洛夫剧院谈起舞剧创作，我表示对抒情内容感兴趣，并议定了莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》。可是后来由于基洛夫剧院言而无信，便同莫斯科大剧院订了这项合同。1935年春，我同拉德洛夫一起改编脚本，并就所有技术问题向舞剧编导仔细地征求过意见。同年夏写完音乐，大剧院却又借口不好跳撕毁了合同。其间多次谈到《罗密欧与朱丽叶》的结局问题：有人认为，最后一幕罗密欧可以早些上场，就在同生动活泼的朱丽叶相会中完满结束全剧。向我提出如此粗暴意见的理由，纯粹是从舞蹈出发的；因为只有活人才能跳，而死人躺着又怎么能跳呢？他们还找来根据，说什么莎

士比亚本人对这出戏的结局曾有过踌躇，还写过同《罗密欧与朱丽叶》并列的另一出戏《两个信徒》，其中结束就比较完满。有趣的是，当时象伦敦居然也有人附会这种无稽之谈，但愿普罗柯菲耶夫写出个用大团园结局的《罗密欧与朱丽叶》来，使我们这些莎士比亚的后代比父辈们更神圣，似乎这样才算捍卫莎士比亚。然而，我并不理他们那一套，记得有人对我说过：'你的音乐如果最后出现真正的欢乐，那是绝对不会成功的'。——这意见是正确的。几经同舞蹈家们反复座谈之后，终于认定，用死来结束在舞蹈上是可以处理的，于是就产生了目前这样的音乐"。

1935年夏，普罗柯菲耶夫来到塔卢萨附近的波列诺瓦，开始紧张的舞剧音乐创作。6月22日写完第二幕，8月29日写完第三幕，全剧完成于1935年9月8日。

该剧最早上演是1938年在捷克斯洛伐克的布尔诺。

1939年准备在列宁格勒上演，普罗柯菲耶夫又添写了几段音乐。

《罗密欧与朱丽叶》在苏联首次上演，是1940年元月11日，于列宁格勒以基洛夫命名的国家歌舞剧院。Г.乌兰诺娃演朱丽叶，К.谢尔盖耶夫演罗密欧，Л.拉夫罗夫斯基编导，П.维里亚姆斯舞美，И.塞尔曼指挥。

普罗柯菲耶夫在自传中写道："1940年元月，基洛夫剧院的舞蹈家们，为了演出这部舞剧全力以赴，尽管尚有某些不足之处。要是舞蹈能同音乐配合得紧些，可能获得更好的评价。基洛夫剧院这次演出的音乐效果，加上本来就该赋予舞蹈者尽可能明确的节奏，促使我在配器上作了多处修改。这就是后来几部组曲之所以比舞剧总谱透明的原因所在。"

1936—1946年间，普罗柯菲耶夫根据这部舞剧音乐为交响乐队编写了三部组曲。

第一组曲（作品第64加1号）分七个乐章：民间舞曲，场面，牧歌，小步舞曲，罗密欧与朱丽叶，提伯尔特之死。

第二组曲（作品第64加2号）分七个乐章：蒙泰古与凯普莱特，少女朱丽叶，神父劳伦斯，舞曲，罗密欧与朱丽叶在离别前，少女与百合花舞曲，罗密欧在朱丽叶墓前。

第三组曲（作品第101号）分六个乐章：罗密欧在喷泉旁，清晨舞曲，朱丽叶，乳媪，清晨小夜曲，朱丽叶之死。

作者还从这部舞剧音乐中抽出若干段加工改编成题名为罗密欧与朱丽叶的10首钢琴小品(作品第75号，1937年作)：民间舞曲，场面，小步舞曲，少女朱丽叶，假面舞曲，蒙泰古与凯普莱特，神父劳伦斯，茂丘西奥，少女与百合花舞曲，罗密欧与朱丽叶在离别前。

普罗柯菲耶夫把舞剧音乐构成三部组曲之后，决定对总谱作一次修订。这位作曲家的档案室里至今还保存着这样的记载，总谱中有三处被改成后来组曲中的样子，主要配器不同。作者想把这部舞剧音乐改得更透明些，准备采用组曲中的乐队编制，以2支小号4支园号代替原谱中的3支小号6支园号。可是由于作者晚年创作任务过于繁重，未能实现这个夙愿。

作曲家的档案室里还保存着一分舞剧排演脚本，多数段子精确表明，音乐与舞台情势吻合很好。作为舞剧音乐内容的提示，这是一份很有参考价值的资料。

二、排演脚本

1、引子

第　一　幕

第一场

街　　道

2. 清晨。沉默寡言的罗密欧过场，可能他有什么心事，或者姑娘们勾引他，他并不介意。

3. 街上热闹起来。人们登场，交往。有的兴阑而返。没有伤人的情绪。

4. 舞蹈。

5. 发生争吵与格斗。最后的一对断断续续地慢了下来。公民们，仆人们。

6. 急速的战斗。手持兵器的骑士们。〔39〕警钟。亲王骑在马上。〔40〕战斗在亲王面前停止。

7. 亲王作责问的手势。回答是：大家放下武器。亲王再作手势。回答是：走出几位长者；可能有人下跪。落幕。

8. 描写亲王权威的幕间曲。交响乐队加军乐队。可以让军乐队穿上制服为亲王开道从幕前走过。

第二场

凯普莱特家

9. 准备参加舞会。仆人们。〔48〕乳媪。

10. 朱丽叶跑来。她年方十四岁，还是个少女，爱开玩笑，还有点淘气。她不想为参加舞会穿戴。乳媪还是帮她穿了礼服。〔55〕朱丽叶照镜子。在镜中看到一位年轻的少女，并沉思。〔58〕—〔59〕朱丽叶跑下。

11．小步舞。宾客光临。客人们着肩巾与宽袖外衣。舞蹈由解下肩巾的动作组成。客人们一个个走进内室。

12．罗密欧、茂丘西奥与班伏里奥戴着假面。罗密欧与茂丘西奥开着玩笑。〔75〕罗密欧沉思。

13．舞台中央的帷幕打开。骑士舞蹈，沉重，可以穿戴盔甲。〔81〕少女舞蹈。〔83〕男人舞蹈。〔84〕—〔88〕朱丽叶与帕里斯彬彬有礼、心平气和地跳着舞。罗密欧爱上朱丽叶。〔88〕逐渐再出现群舞。

14．朱丽叶的变奏。朱丽叶起先惶惑不安，而后心情激动。〔96〕朱丽叶害羞并跑开。

15．茂丘西奥戴假面开玩笑，弄得大家活跃起来。

16．牧歌。〔107〕 罗密欧爱慕地。〔108〕 朱丽叶淘气地。〔109〕罗密欧比以前更热情。 〔110〕 朱丽叶再闹小孩子脾气。〔111〕两人一起甜密地。〔113〕朱丽叶解脱出来淘气地跑开。

17．提伯尔特认出罗密欧。〔175〕 凯普莱特劝导提伯尔特。〔116〕 提伯尔特狂怒。〔120〕凯普莱脱再次劝导提伯尔特。朋友们把提伯尔特拉开。

18．加伏特舞。客人们离去。舞台空空。灯火熄灭。

19．半明半暗的舞厅空无一人。〔135〕朱丽叶走进。可能着夜装。寻找同罗密欧会面时丢下的围巾或花。〔136〕园柱旁出现罗密欧，朱丽叶感到不安。〔137〕 开始爱情舞蹈。

20．罗密欧的变奏。

21．罗密欧与朱丽叶跳爱情舞。

（以上19、20、21三段相当于莎士比亚原著中的阳台一

场。如果剧场有条件换快景，也可安排成阳台的场面。）

第 二 幕

第一场

广 场

这一场整个写人民群众的节日喜庆，在这背景上穿插个别情节。

22. 民间舞。

23. 罗密欧想念着朱丽叶走过。〔171〕茂丘西奥招呼他，嘲弄他。〔173〕罗密欧。

24. 节庆继续。双五人舞温柔地转动，象串串珍珠。〔182〕街上走过一队欢乐的人群，用铜管乐队伴奏。〔188〕舞蹈重新开始。

25. 曼陀令伴奏下的舞蹈。

26. 乳媪受朱丽叶托咐寻找罗密欧。

27. 乳媪把朱丽叶的戒指交给罗密欧。罗密欧激动地离开。

第二场

在劳伦斯禅房里

28. 罗密欧在劳伦斯禅房里。

29. 劳伦斯放进纯洁的朱丽叶。她穿一身白，打扮成童贞的化身。〔213〕罗密欧与朱丽叶。〔215〕劳伦斯同意为他们举行结婚仪式。

30. 狂欢的双人舞从幕前走过。

第三场

舞台布景同该幕第一场

31. 再现开头的民间舞。茂丘西奥与班伏里奥同少女们参加跳舞。

32. 提伯尔特同茂丘西奥相遇，舞蹈突然中断下来。仇人相见，分外眼红。〔250〕罗密欧前来劝解他们。〔251〕提伯尔特向罗密欧挑战。〔253〕罗密欧表示谢绝。〔254〕茂丘西奥迎战提伯尔特。

33. 提伯尔特与茂丘西奥双人舞。〔256〕之后3—5小节表现罗密欧失望。在本段最后一个和弦上提伯尔特刺伤茂丘西奥。

34. 提伯尔特逃走。茂丘西奥临终。他死到临头还在开玩笑。这段结束处他终于死亡。

35. 班伏里奥哭着扑向罗密欧，罗密欧决心为茂丘西奥报仇。〔271〕提伯尔特又出现。〔272〕罗密欧与提伯尔特决斗。这同前面提伯尔特与茂丘西奥相斗大不一样，前者尚未发展到如此严重地步，不过出于年青人的血气而已；而后者则是殊死的搏斗。〔280〕罗密欧击毙提伯尔特。

36. 班伏里奥给罗密欧披上斗蓬推他快走。凯普莱特家族聚会为提伯尔特之死哭号，立誓复仇。抬着提伯尔特行进的行列。

第 三 幕

第一场

朱丽叶的卧室

同前幕事件发生在广场不同，第三幕在室内进行。因而音乐配器也比较带室内性。

37. 引子。显示亲王决定罗密欧命运的权力。

38. 朱丽叶的卧室。罗密欧与朱丽叶。黎明前的黑暗。为了避免情势模糊不清，作者力求音乐做到纯洁明亮。

39. 罗密欧与朱丽叶在分手前惜别。这段最后罗密欧离去。（也许出现乳媪）

40. 乳媪预告朱丽叶，他的双亲马上带帕里斯前来。朱丽叶到帐子后面换衣服。〔297〕双亲与帕里斯走进。告诉朱丽叶帕里斯将娶她。帕里斯送上花束。

41. 朱丽叶拒绝嫁给帕里斯。〔301〕帕里斯哭泣。〔302〕朱丽叶生气。〔303〕年幼的朱丽叶无能为力，深感不幸。双亲谨慎地把帕里斯从这个窘境支开。〔304〕父亲要朱丽叶选择，如不出嫁“就不是我的女儿”。双亲离去。

42. 朱丽叶孤独一人。决定去找劳伦斯。落幕。

第二场

又是劳伦斯禅房

43. 第3小节——劳伦斯。第7小节——朱丽叶。第12小节——劳伦斯。第16小节——朱丽叶。〔314〕之后5小节——劳伦斯给安眠药水。〔316〕朱丽叶下决心，镇静，甚至欣慰。〔319〕朱丽叶在悲剧性的音型不断高涨中离去。

45. 为换景用的间奏曲。

第三场

又是朱丽叶的房间

45. 朱丽叶回禀双亲同意嫁给帕里斯。她同帕里斯的双人舞。〔326〕处暴发着朱丽叶的绝望心情。〔328〕朱丽叶支开众人。

46. 朱丽叶独自一人。拿着药水起舞。〔331〕“我为你而喝，罗密欧！”喝完。倒下。（可以这样安排：〔331〕之后8小节表现昏死前的恐惧心理。〔332〕之后3小节服药。〔332〕之后5小节再服药；〔333〕小节体弱不支。〔333〕之后4至6小节倒在床上，或者来不及走到床头就倒下。）

47. 后台传来安适欢欣的曼陀令音乐声。帕里斯在结婚日按照习俗带着使从与礼物前来迎亲。

48. 少女与百合花舞。

49. 因朱丽叶毫无动静而使人感到不安。〔345〕母亲与乳媪跑来呼唤朱丽叶。〔346〕发现她已经死了。结束前3小节落幕。

第　四　幕（尾声）

朱丽叶的坟墓

50. 抬着朱丽叶的葬礼行列。〔353〕罗密欧出现陷于绝望。〔385〕罗密欧服毒自尽。

51. 朱丽叶醒来，目睹已死的罗密欧。〔360〕倾注对罗密欧的爱。〔362〕朱丽叶自刎。〔363〕朱丽叶抱着罗密欧慢慢死去。有几个人害怕地走近他们的尸体。

剧　终

译自《普罗柯菲耶夫全集》第八卷1958年莫斯科版

三、音乐评述

舞剧《罗密欧与朱丽叶》的诞生标志着普罗柯菲耶夫的创作生涯中出现了惊人的转折。这是他在艺术发展道路上一次真正的革命性跃进：从巴黎时期冷漠的表现主义跃进到对现实主义的彻底肯定。作曲家从来没有象现在这样对丰富多采的生活体现得如此真实，对人道主义的思想表达得如此深刻。他在《罗密欧》中既不陶醉于外在的描写，也不迷恋于怪诞的或者表现主义的夸张；并没有步“巴黎时期”情感萎靡陷于抽象思辨的后尘。音乐以人性的全部力量复活了莎士比亚的角色的生动形象，他们的热情与冲动、以及他们之间的戏剧性冲突。作品的形式对普罗柯菲耶夫说也是新颖独特的；戏剧方面与音乐风格方面的革新一概服从于有表现力地开掘内容的需要。

要把伟大的莎士比亚悲剧搬上芭蕾舞台！不少人认为这种想法是对圣物的渎亵。撇开原作诗一般的语言造成的强大影响，究竟能不能表达这部悲剧极其细致的心理内容，能不能表达其中包含的各式各样的感情状态呢？

悠久的芭蕾舞历史表明，要在芭蕾舞台上把莎士比亚的剧情内容有充分价值地体现出来，迄今为止还没有成功过。19世纪初叶米兰芭蕾舞大师萨尔瓦托列·维加诺曾经上演过《奥赛罗》是众所周知的。再早些在维也纳也曾以《哈姆莱

特》、《仲夏夜之梦》、《麦克白》为主题演过几部芭蕾舞剧。但是这些演出音乐都不过是一种陈规旧套的余兴，至于说它们同莎士比亚之间有什么联系，只是局限于外表遵守剧中的一些情节而已。在哥本哈根用沙里的音乐上演的舞剧《罗密欧与朱丽叶》(1811年)，作者们把莎士比亚的剧情内容“简化”得甚至连蒙太古与凯普莱特的仇视动机都弃之不顾。当代英国作曲家拉姆别尔特创作舞剧《罗密欧与朱丽叶》(20年代)的经验也没有什么成效：舞剧里描写的无非是上演话剧《罗密欧与朱丽叶》时那些英国演员的幕后生活，而拉姆别尔特的音乐呢，按Б.阿萨菲耶夫的说法，“比较稀薄，并且有模仿斯特拉文斯基的舞剧《普尔钦涅拉》的地方，但极不成功”。

历史没有给我们留下一部以莎士比亚的戏剧材料写成的古典舞剧。可是众所周知，用莎士比亚的剧情内容、尤其是《罗密欧与朱丽叶》的剧情内容写成宏伟的歌剧作品与交响乐作品倒是有的。全世界听众现在仍然为柴可夫斯基的幻想序曲《罗密欧与朱丽叶》与贝里奥兹以同一题材创作的戏剧性合唱交响乐而感到高兴。音乐史上用《罗密欧与朱丽叶》的主题写成的歌剧就有14部之多，其中包括古诺那部激动人心的歌剧在内，苏联舞台上曾演过这部歌剧。因此对普罗柯菲耶夫转向《罗密欧》说，他们实际上是他严肃的、也许是不可战胜的对手。尽管如此，他还是为解决这项艰巨的任务找到了自己该走的道路，表明了现代人对待莎士比亚应抱的态度。

作曲家的反对者们，当时只看到他粗暴地打破经院的清规戒律，不相信他能够体现如此高深的题材内容。“一切都

是他自己的，——批评家B.柯洛米则夫早在1916年就断定说，——一方面他要歌颂罗密欧和朱丽叶的爱情，另一方面又象猿猴那样狂呼乱叫与可笑的蹦跳（指《斯基夫组曲》中音响的尖锐性）。事隔20年之后却发生了意想不到的情况："粗暴无礼的"普罗柯菲耶夫却以真正的诗意歌颂了罗密欧与朱丽叶的爱情。不过这是在新的历史条件下发生的，这时天才的音乐家已经把自己的命运同进步的苏维埃文化紧密地联系在一起了。

《罗密欧》与普罗柯菲耶夫在巴黎写的几部舞剧之间的对比是非常明显的；为《浪子》、特别是为《鲍里斯芬》（《在德涅泊河上》）写的音乐缺乏必须建立在生活材料上的支柱，而只有这些生活材料才能激发作曲家的想象力，并且也只有这些生活材料才能发挥画家、戏剧家、诗人的才干。象《浪子》中那个不仅缺乏戏剧刻划、甚至连名字都没有的角色-影子怎么能激起他的想象力呢？至于创作《鲍里斯芬》的工作方法就更束缚作曲家的想象了，那种工作方法仅仅归结为只要用"伴奏"音乐作为舞剧的抽象填充，不需同人物性格与剧情特性有任何联系。

舞剧《罗密欧与朱丽叶》与普罗柯菲耶夫"巴黎时期"的舞剧绝然不同，它那发展性的芭蕾舞戏剧以及复杂心理状态的刻划、还有许许多多鲜明的音乐肖象画与现实主义戏剧描写的场面等等是何等丰富啊！

《罗密欧》的脚本在再现莎士比亚悲剧的梗概方面做到既简练又令人信服；其中各个场面之间的连续性与许多主要角色都维持原状（个别穿插场面与某些人物例外）。当然，根据芭蕾舞戏剧的特殊性要求，不少场面的插曲需要加以缩

减；比如罗密欧与罗瑟琳的爱情主题、罗密欧与帕里斯在墓地上决斗的场面等等就被删去了。同时脚本作者又从发挥舞蹈表演的可能性出发，大胆地扩充增加了一些别的内容。象第二幕大部分是在连续不断的伴随着群众性舞蹈的民间节庆的背景上进行的，这个在莎士比亚的作品中本来没有的内容，却加强了欢乐的人群与后面流血事件之间的对比。朱丽叶服安眠药之后增加的那段插曲也是一个敏锐的抉择；舞剧作者在这里加进透明光亮的“清晨小夜曲”与优美雅致的“少女与百合花舞曲”，仿佛作为心理深刻的独舞场面之后的一种调剂似的。第二幕的高潮——茂丘西奥之死与抬着提伯尔特尸体的葬礼行列——是以真正的戏剧性感情展开的（这一场在莎士比亚的原著里也没有）。

这些例子再一次说明音乐戏剧的特殊性，它不容许仅仅把要改编的原著作机械地再现；这部舞剧的作者们独立自主地在保留莎士比亚原著的同时，又增加了若干插曲，它们之所以给人留下鲜明的印象并非偶然(特别是第二幕的终场)。

普罗柯菲耶夫还以真正现实主义戏剧家的敏锐感使剧中主要人物的音乐刻划、首先是朱丽叶的音乐刻划获得了充分展开。作曲家在为莎士比亚创造的这位女主角作肖象画时，一方面特别强调朱丽叶的少女形象，一个家里人都叫她“小山羊”的调皮女孩子；另一方面比较细腻地反映了这个意大利女郎心灵里产生初恋时的种种预感；所有这一切都为后面几场的戏剧性增添了更加丰富的色彩。

作曲家对神父劳伦斯这个最重要的形象的理解和揭示也是正确的。他不仅是一个学者与人道主义者，还是罗密欧与朱丽叶这对恋人的庇护者。劳伦斯的音乐刻划，既没有教会

圣咏那样神圣的气氛，也没有神秘解脱的色彩；突出的恰恰是他的英明、善良、宽阔胸襟以及他爱护人民的崇高品质。

舞剧音乐中罗密欧的肖象同莎士比亚的构思完全一致，一开始是受到浪漫主义的折磨，然后表现出一个情人如火如荼的热情与一个斗士的无畏精神。

普罗柯菲耶夫觉得《罗密欧与朱丽叶》比其它任何一部莎士比亚悲剧都更接近于喜剧体裁也是对的。这部作品在表现悲剧性爱情的悲惨事件的同时，也表现了茂丘西奥乐天的古怪性格，乳媪有点粗鲁的丑角模样，带咸味的、平民的莎士比亚的幽默。这一切同这位从少年时代就倾向于幽默风格的作曲家的趣味是完全吻合的。也许，以往采用过《罗密欧》剧本的音乐家中，没有谁能抓得住这部悲剧中这种“诙谐的”线索，并且能够反映到如此程度，而这条线索则是赋予这部悲剧以明暗对比的鲜明度所必须具备的。

这条线索在舞剧的头两幕——包括快乐的维洛那街道几个场景，丑角的假面舞，笑声朗朗的朱丽叶做出滑稽风趣的姿态，乳媪可笑的、仿佛摇摇摆摆的老太婆主题——显得特别有声有色，特别生动活泼。当然，普罗柯菲耶夫幽默最典型的体现还是乐天派茂丘西奥；他那由二、三个主题-插曲构成的音乐肖象以其丰富的旋律、诙谐尖锐的节奏、从淘气的取笑到战斗的血气这样宽广的情绪起伏委实使人着迷。茂丘西奥那个降A大调主题自始至终贯穿着重音与跳进快乐交替的进行：当你听这段音乐时，一定会看到一个闹事鬼与嘲弄者的外貌，听到他响亮的哈哈大笑声。

茂丘西奥的音乐形象足以唤起我们对《三个桔子》中特鲁法尔其诺以及普罗柯菲耶夫的器乐诙谐曲中许多无名角色

的回忆。但是在这部舞剧中，这个令人发笑的形象确是相当突出、生动与多侧面的；值得一提的是最能抓人的戏剧场面之一——茂丘西奥与提伯尔特决斗与悲剧性的茂丘西奥之死那个场面：在这里他的几个快乐主题之一（自假面舞）带有悲哀、沮丧的色调，仿佛是从这位临死的青年嘴里流露出最后几句可悲的俏皮话似的。普罗柯菲耶夫通过这个场面表明他不愧为一个真正的交响乐作家，他善于大胆地展示主题以适应剧情的变化发展。

同诸如此类青年人调皮淘气的快乐世界形成对比的是：这部芭蕾舞剧中第二个最重要的线索——维洛那两个封建家族之间血恨深仇的线索，盲目的仇恨与中世纪的因循守旧导致罗密欧与朱丽叶双双死亡的习惯势力。象这种生动活泼的诙谐形象与富于表现力的悲剧性形象之间的对比，我们在普罗柯菲耶夫的器乐作品中不止一次遇到过；可是在这里把这种对比用来表现戏剧矛盾力量的现实冲突就更显得合情合理了。蒙太古与凯普莱特两家纷争的主题主要表现在如下几个方面：由森严的低音部同度奏出非常刚毅的“敌视动机”，强调刻碑式笨重的“骑士之舞”，提伯尔特的舞台音乐肖象——仇恨、傲慢与骄横拔扈的化身，急速的充满戏剧性紧张度的搏战与决斗的插曲（第一幕与第三幕），建立在生硬的毫无生气的铜管和弦上的亲王主题那种严厉得有如不可违抗的宿命之声的音响。

敌视罗密欧与朱丽叶的爱情的形象最多种多样：既有再现贵族习俗彬彬有礼的舞蹈体裁的插曲（“骑士之舞”），也有用音响来描绘格斗与血战的时刻，还有那些体现残酷命运形象的比较抽象的象征性主题。

舞剧第一幕与第三幕的戏剧性高潮部分，音乐主题精巧的发展与实际的事件结合得如此天衣无缝，实在令人信服，在观（听）众面前发生的简直就是情感与动作极其丰富多样的生活本身。作曲家很少有人能够在无词的音乐中把人类生活与斗争的场景体现得这么具体这么真实。

但是这部惊人的舞蹈颂诗的“主部”，既不在于茂丘西奥故作滑稽可笑的诙谐气氛，也不在于封建世仇的势力。普罗柯菲耶夫的大型舞台作品由抒情主题——高尚得足以战胜死亡的爱情主题——占据中心地位还是头一次。作曲家发展抒情主题从来没有象现在这样深刻、认真、不露一点怪诞或者颓废复杂化的破绽。这也就确定了《罗密欧与朱丽叶》在普罗柯菲耶夫的创作发展中具有的特殊意义。

正是在这部作品里，那些激动人心的人性与浪漫主义热情的形象通过异常丰富的感情色调变得更加引人注目，青年时代的普罗柯菲耶夫往往对它们采取避讳的态度，竭力用开玩笑或者神经质的表现把它们掩盖起来。

作曲家以非凡的才干描写了罗密欧与朱丽叶这对青年的心理状态：十来个音乐主题——大都是发展性的、旋律上有血有肉的主题——表达了他们亲身体验的各种不同的感情色度——起初是模模糊糊的爱情预感与火热的情欲，然后是第一次见面时羞怯而明朗的微笑与分别时痛苦的悲伤。

朱丽叶的性格刻划特别多样，观（听）众可以看到她从一个无忧无虑的天真活泼的女孩变成一个有力的、奋不顾身去热恋的女人的发展过程。在“少女朱丽叶”这一段相继出现她三个主导动机：头两个是突出舞蹈性的、充满调皮动作的主导动机，第三个是富于幻想的、羞羞答答的、歌唱性的、

描写初次产生感情的主导动机。有意思的是，上述第三个主题用了普罗柯菲耶夫所喜爱的“白键上的”自然调式；长笛独奏的柔和音色，处于“天上的”高音区，很少一点衬腔旋律，这些对这位作曲家的许多抒情主题也是典型的；这里的音色、音区、织体、加上自由“沉思的”节奏——全都服从于一个戏剧目的，就是画好这位少女温柔、真挚的肖像。

体现这对恋人成熟的、欲火爆发的感情的主题带有另外一种性质：单纯的自然音体系让位于变音体系的精致进行与宽广的歌唱性转折之间的复杂交替；并且这些主题总是用丰富的和声效果——个别结构中的美妙变化，敏锐非凡地运用持续音与经过音——加以装饰了的。在这方面我们只要提到罗密欧色彩复杂化的情欲主题或者那个运用特性降六级的基本的“爱情主题”就够了：



这类主题中的节奏往往处于兴奋状态，比较带痉挛性（例如可以参看罗密欧的爱情主题中那个建立在独特的神经质脉动上的主题），音色往往比较浓、比较暗。

这部芭蕾乐剧与其中运用交响性发展方法的特殊性具有重要的意义。舞剧中几乎没有什么镶嵌进去的插图式的舞蹈插曲。至于描写维洛那街上民众欢乐场面的二、三个群舞（第一与第二幕），在凯普莱特家庭舞会上出现的二、三个古老风格的贵族舞蹈（第一幕），最后一幕中优雅而哀痛的“少女与百合花的舞蹈”，其实，这些都是舞剧中专门性完整的舞蹈“段落”。

可是作曲家在原则上拒绝采用体裁因素几十年之后，这些舞蹈插曲却又宣告普罗柯菲耶夫有意识地回到丰富的体裁性舞蹈音乐上来了。《罗密欧与朱丽叶》中每首舞曲由于各自鲜明的个性都很好记忆，诸如：塔朗泰拉性质的快速民间舞，街头充满热情的“曼多令舞”，缓慢纤细的“少女与百合花舞”，沉重的、突出古风的小步舞。作曲家在第二幕最后引用并发展了第一交响乐中的D大调加伏特舞曲，仿佛以此表示他回到很久以前的“古典”意向似的。上述这些舞曲绝非传统的音乐会式供人消遣的嵌入物，而是戏剧表现生活不可缺少的组成部分——舞台表演的现实生活背景。

舞剧中所有其余的音乐，通过一系列造型性质的与深刻心理性质的自由结构的插曲，或者用来描写出场人物的肖象，或者用来体现舞台动作的具体内容。按照交响乐思维的规律发展起来的音乐，是供表情动作与富有戏剧性表现力的舞蹈因素形成复杂交替使用的。这种哑剧与舞蹈相互变更的情况同普罗柯菲耶夫歌剧中的组织有相似之处，在歌剧中朗诵调的自由发展是与旋律完整的咏叹调交替出现的。不过，如果说普罗柯菲耶夫早期歌剧中的宣叙调往往故意弄成散文模样、旋律性比较差的话，那末《罗密欧》中伴奏表情场面的

全部音乐，到处都是富有表现力的旋律。我们只要举出这对情人在劳伦斯的禅房里订婚的场面、或者已经提到过的茂丘西奥之死的场面这样栩栩如生的插曲，就足以说明问题了。

普罗柯菲耶夫在这部舞剧中广泛采用主导动机的手法来描绘具体角色的形象、或者一定的感情状态。这倒不是短小的抽象-象征性的动机-核心，而往往是发展性的插曲，有时还是构成完整音乐曲式的独立部分。罗密欧与朱丽叶那个宽广如歌的、充满光明与毅力的"爱情主题"是如此，这个主导的音乐主题在漫长的戏里完全地、或者片段地出现过许多次；由大号与低音提琴暗淡地奏出的沉重与不祥的"死亡主题"是如此，悲哀沮丧的"劫数主题"也是如此。

普罗柯菲耶夫运用的主导动机并没有形而上学的局限性，在那种情况下，主题犹如标签一样，只能"贴在"这一或那一场面某个角色的身上。与此相反，这部舞剧中几个主要音乐形象是以交响乐思维所特有的概括程度发展的；这些主导主题有时解释为某个角色的肖象，有时则解释为某种情绪的表现或者戏剧的思想。比如，奏出朱丽叶的几个主题之一，可以作为爱情困惑的主题，也可以作为悲哀劫数的主题；茂丘西奥的主导动机是快乐的、青年人血气方刚的主题，而凯普莱特愚钝而傲慢的形象则象征着敌视与仇恨的暴力，这种暴力是阻挠这对情人的幸福的。第一幕中描写蒙太古与凯普莱特两家械斗的尖锐动力性的音乐，在罗密欧与提伯尔特双人舞场面几乎完全重复再现；主题表现在这方面的相互联系与一致，对于去感觉现象之间的联系与音乐整体的统一性很有帮助。少女朱丽叶的主题、骑士的主题、茂丘西奥的主题等，都是这样广为展开、使之戏剧化与尖锐化的。

作者在这里别出心裁地运用着交响性发展主题的种种有效手法。

成熟时期普罗柯菲耶夫最典型的与炉火纯青的手法，在《罗密欧与朱丽叶》的总谱中是与古典的完备性合成一体的。他那调式和声的语言在抒情性质的场面有如古典作品那样简单明了，可是在描写血战与人群惊慌的场面却又出现了多调性的刺激性效果。配器调色板上的手法同样是对比的：它时而织体透明，或者归结为悠长独白那样禁欲的黑白线条画，或者归结为最精采的银白色（长笛独奏、象音乐会上的小提琴独奏）；时而表现强烈，或者建立在强有力的宣传画一般的轻描淡写上，或者建立在乐队浓重与大声的音响交织上。音乐中占优势的是清晰的织体，明显凸出的旋律，加上简洁的伴奏。

普罗柯菲耶夫在旋律方面的发明创造，每当我们重新聆听这部舞剧音乐时，一定会越来越感到高兴：倾向古典严格的线条在这里是同可以轻易发现普罗柯菲耶夫笔迹的那种特殊的曲折与尖锐的进行结合在一起的。在普罗柯菲耶夫的插曲音乐中，加强旋律因素是一种不平常的现象。在李斯特或者瓦格纳的爱情主题中感情细腻的变音体系之后，这种抒情音乐以其极端简练的手段（最简单的二声部或三声部，悭吝的与微弱音响的和声背景）起初令人感到冷漠、缺乏热情。可是当你深入到音乐里面去，对它产生一种习惯，那末你一定会意识到它那感情的全部深度与诗意的。

在舞剧音乐结构方面也还存在一些弊病，这在当时就有批评家指出过。比如，“安装”主导主题与插曲的手法有时导致将同一个主题形象从这一场调到另一场这样一类机械的

挪动。因而最后四场几乎完全没有出现新的音乐。这就使得最后几场戏剧趋势的紧张度有明显降低，其中大部分音乐听来不过是一些反响，有时甚至是前面音乐弱化了的重复而已。

普罗柯菲耶夫的方法在描写16世纪意大利的生活习俗时，几乎全然摒弃历史风格与地方色彩的因素。艺术家在这种自我克制中显得很英明，对他说重要的目的在于表现这部悲剧的基本思想与形象，并不在于留恋古老的或者异国情调的生活习俗的色彩性。

作曲家似乎也可能选择另一条比较诱惑人的路子：把塔朗泰拉、萨尔塔列拉以及其它等等意大利民间舞曲作为幕间余兴穿连起来的路子，或者把萨拉班德、帕凡以及另外一些古老的贵族舞曲作为文献复兴起来的路子。可是这种广泛流行于芭蕾戏剧中的方法，却可能使这一高度诗意的音乐构思退到外在描写的境地。因此除揭开第二幕的“民间舞”采用塔朗泰拉的节奏、还有真正意大利舞曲的反响之外，都是普罗柯菲耶夫从自己概括地感受莎士比亚的原著出发照常写出来的具有鲜明个性的音乐。至于说到反映古老维洛那生活习俗的场景，那末他是把这项任务交给导演与美工设计师去完成的。还有一点也很有意思，个别音乐插曲听起来简直就是俄罗斯的旋律音调（柴可夫斯基受到世界古典大师们鼓舞写成的那些标题作品也有同样的情况——我们可以举他的《里米尼地方的弗朗契斯卡》为例）。伟大的俄罗斯艺术家总是按照自己的思维方法来阅读和感知世界戏剧的形象这一点也是很自然的。

译自涅斯齐耶夫著：《普罗柯菲耶夫传》

普罗柯菲耶夫的作品分类目录

I.舞台音乐

a.歌剧

1913（1911）《玛达琳娜》，独幕歌剧（op. 13）。剧情与脚本作者是M.里文。

1927（1915—16）《赌徒》，四幕六场歌剧（op.24）。Ф.陀思妥耶夫斯基的剧情，普罗柯菲耶夫作脚本。

1919 《对三个桔子的爱情》，带序幕的四幕十场歌剧（op.33）。普罗柯菲耶夫根据卡洛·戈济的短篇小说作脚本。

1919—27 《火天使》，五幕七场歌剧（op.37号）。B.勃留索夫的剧情，普罗柯菲耶夫作脚本。

1939 《谢苗·柯特柯》，根据B.卡塔叶夫的中篇小说《我是劳动人民的儿子》写成的五幕七场歌剧（op.81）。卡塔叶夫与普罗柯菲耶夫合作脚本。

1940 《修道院里的订婚仪式》，根据谢里丹的《伴娘》写成的四幕九场抒情喜歌剧（op.86）。普罗柯菲耶夫作脚本，M.门德尔松作歌词。

1941—52 《战争与和平》，根据列夫·托尔斯泰的长篇小说写成的带合唱题词序幕的五幕十三场歌剧（op.91）。普罗柯菲耶夫与M.门德尔松合作脚本。

1947—48 《真正的人》，根据Б.波列伏依的同名中篇小说

写成的四幕十场歌剧（op.117）。普罗柯菲耶夫与门德尔松-普罗柯菲耶娃合作脚本。

1944 《遥远的海》，根据B.迭霍维契内依的短篇小说《婚礼的旅行》写的抒情喜歌剧。普罗柯菲耶夫与门德尔松-普罗柯菲耶娃合作脚本。未完成。

b.舞剧

1920（1915）《丑角的故事》，六场舞剧（op.21）。A.阿法那西耶夫的剧情，普罗柯菲耶夫作脚本。

1924 《钢花跳跃》，两场舞剧（op.41）。Г.雅库洛夫与普罗柯菲耶夫合作脚本。

1928 《浪子》，三幕舞剧（op.46）。Б.柯赫诺作脚本。

1930 《在德涅泊河上》，两场舞剧（op.51）。C.里法利亚与普罗柯菲耶夫合作脚本。

1935—36 《罗密欧与朱丽叶》，四幕十场舞剧（op.64）。莎士比亚的戏剧，C.拉德洛夫、A.比奥特罗夫斯基、Л.拉夫罗夫斯基与普罗柯菲耶夫合作脚本。

1940—44 《灰姑娘》，三幕舞剧（op.87）。H、伏尔柯夫作脚本。

1948—50 《宝石花的故事》，根据П.巴叔夫的童话材料写成的四幕舞剧（op.118）。拉夫罗夫斯基与门德尔松-普罗柯菲耶娃合作脚本。

c、戏剧配乐

1933 《埃及之夜》，根据莎士比亚、贝尔那德·肖与

普希金的原著为莫斯科小剧院上演该剧作的配乐，小交响乐队用。

1936　《鲍里斯·戈都诺夫》，为梅叶霍尔德剧院未演成的戏作的配乐，大型交响乐队用（op.70bis）。

1936　《欧根·奥涅金》，根据普希金原著为莫斯科小剧院未演成的戏作的配乐，C.Д.克尔其夏夫斯基编剧（op.71）。

1937—38　《哈姆莱特》，为C.拉德洛夫在列宁格勒话剧院上演该剧作的配乐，小交响乐队用(op.77)。

d.电影音乐

1933　《基谢中尉》，小乐队用。

1938　《黑桃皇后》,为未摄成的影片作的配乐（op.70)。

1938　《亚力山大·涅夫斯基》，为女中音、混声合唱与大型交响乐队写的电影音乐。C.M.爱逊什坦导演。

1941　《莱蒙托夫》，为大型交响乐队写的电影音乐。A.根杰尔什坦导演。

1942　《托尼亚》，用大型交响乐队为这部短片（并未搬上银幕）写的音乐。A.罗姆导演。

1942　《柯托夫斯基》，为大型交响乐队写的电影音乐。A.法因济密尔导演。

1942　《乌克兰草原游击队》，为大型交响乐队写的电影音乐。И.萨夫钦柯导演。

1942—45　《依凡雷帝》，为女中音和大型交响乐队写的电

影音乐（op.116）。爱逊什坦导演。

Ⅱ. 声乐与声乐-交响音乐

a.清唱剧与大合唱、合唱、组歌

1909　K.巴尔蒙特作词的两首合唱诗（op.7）。女声合唱与乐队。

1.白天鹅，2.波涛。

1917—18　根据巴尔蒙特的《太古的呼声》写成的《他们七个》（op.30）。戏剧男高音、混声合唱与大型交响乐队。

1936—37　庆祝十月革命20周年根据马克思、列宁和斯大林的著作写成的大合唱（op.74）。交响乐队、打击乐队和两个合唱队。

1.引子（《共产主义的幽灵徘徊在整个欧洲》），2.哲学家，3.间奏曲，4.我们紧密团结前进，5.间奏曲，6.革命，7.胜利，8.斯大林的誓言，9.交响乐，10，宪法。

1937　《我们时代的歌》，为独唱、混声合唱与交响乐队写的组歌（op.76）。

1.进行曲，2.通过小桥（骑兵之歌，A.普利舍尔茨作词），3.祝你健康（白俄罗斯民谣），4.金色的乌克兰（“红色农民”集体农庄У.巴拉巴什作词），5.兄弟相称（列别杰夫·库马契作词），6.少女（B.普利舍尔茨作词），7.二十周年（C.马尔夏克作词），8.摇篮曲（列

别杰夫·库马契作词）。

1938—39 《亚力山大·涅夫斯基》，为女中音（独唱）、混声合唱与乐队写的大合唱（op.78）。B.芦戈夫斯基与普罗柯菲耶夫作词。

1.蒙古人压迫下的俄罗斯，2.亚力山大·涅夫斯基之歌，3.普斯考夫城里的十字军，4.起来，俄罗斯人，5.冰湖之战，6.死寂的原野，7.亚力山大·涅夫斯基进入普斯考夫城。

1939 《干杯》，为交响乐队伴奏混声合唱写的大合唱（op.85）。歌词来源于俄罗斯、乌克兰、白俄罗斯、莫尔达维亚、库梅基、库尔德、马利等各民族民间的诗歌。

1942—43 《一个无名孩子的叙事曲》，为女高音、男高音、合唱与乐队写的大合唱（op.93）。П.安托柯尔斯基作词。

1943 苏联国歌与俄罗斯苏维埃联邦社会主义共和国国歌的草稿（op.98）。

1947 《繁荣吧，强大的祖国》，庆祝伟大十月社会主义革命30周年为混声合唱与乐队写的大合唱（op.114）。E.多尔马托夫斯基作词。

1949 《冬日的篝火》，根据C.Я.马尔夏克的词为朗诵、童声合唱与交响乐队写的组歌（op.122）。

1.出发，2.窗外的雪花，3.冰上园舞曲，4.冬日的黄昏，5.少先队集合，6.篝火，7.行军，8.回归。

1950 《保卫和平》，根据马尔夏克的词为女中音、朗

诵、混声合唱、童声合唱与交响乐队写的清唱剧（op.124）。

1.大地从战争的雷鸣声中刚刚苏醒，2.谁今年十岁，3.光荣的城市斯大林格勒，4.让我们为英雄们嘉奖，5.我们不要战争，6.和平鸽，7.摇篮曲，8.欢庆和平胜利，9.在太空里的谈话，10.全世界一定要准备以战争制止战争。

b. 独唱、重唱

1910—11 两首诗（op.9）。

1.几个另外的行星（K.巴尔蒙特作词），2.放舟（K.阿普赫津作词）。

1914 《丑小鸭》（op.18）。根据安徒生童话。

1915 五首诗（op.23）。

1.盖屋顶（B.戈良斯基作词），2.灰色大衣（3.基比乌斯作词），3.相信我吧（Б.维林作词），4.在我的花园里（K.巴尔蒙特作词），5.魔术师（H.阿格尼夫则夫作词）。

1916 五首诗（op.27）。A.阿赫玛托娃作词。

1.阳光充满房间，2.真温柔，3.纪念太阳，4.你好，5.灰眼睛国王。

1920 五首无词歌（op.35）。

1.Andante 2.Lento, ma non troppo 3.Animato, ma non troppo 4.Andantino, un poco scherzando 5.Andante non troppo

1921　五首诗（op.36）。K.巴尔蒙特作词。
1.水与火的咒语，2.鸟的叫声，3.蝴蝶，4.记住我，5.极光。

1934　电影《基谢中尉》中的两首歌（op.60bis）。
1.灰兰色小鸽子在哼叫，2.三套车。

1935　六首歌（op.66）。a.两首群众歌曲：1.铁匠游击队员（M.戈洛德内依作词），2.阿纽什卡（民谣）。
b.四首歌曲（独唱或同声合唱）：1.祖国在壮大（A.阿菲诺格诺夫作词），2.穿过雪和雾（A.阿菲诺格诺夫作词）3.走远了（白俄罗斯民谣），4.伏罗希洛夫颂（T.西柯尔斯卡娅作词）。

1936—39　三首儿童歌曲（op.68）。
1.饶舌的女人（A.巴尔托作词），2.甜 密的歌（H.萨孔斯卡娅作词），3.脏孩子（Л.克 维特柯作词）。

1936　根据普希金的诗写的三首浪漫曲(op.73)。1.松树，2.鲜红的朝霞，3.到你明净的房间里去。

1939　《亚力山大·涅夫斯基》电影歌曲 三首（op.78bis)B.芦戈夫斯基作词。1.起 来，俄 罗 斯 人，2.召唤吧，明亮的鹰，3.人们又可在涅瓦河上安居乐业了。

1939　七首歌（op.79）。
1.祖国颂（A.普罗柯菲耶夫作词），2.斯 大哈诺夫卡（A.勃拉戈依作词），3.在北 冰 洋上(M.斯维特洛夫作词），4.电缆（白俄罗斯民谣）5.

勇敢前进（M.门德尔松作词），6.哥萨克回到自己的村庄（班钦柯作词），7.嘿！看着路（佚名作词）。

1941—42 七首群众歌曲（op.89）.

1.歌曲（《海军的败类》，B.马雅柯夫斯基作词），2.勇敢人之歌（A.苏尔柯夫作词），3.坦克手的誓言，4.卡巴尔达之子，5.战士的女友，6.法西斯，7.爱情，战争（3—7由M.德尔松作词）。

1944 俄罗斯民歌改编，两册共12首（op.104）。民间的词。

第一册：1.夏天的琼花，2.绿色丛林，3.山上的琼花，4.白色雪花，5.褐色的眼睛，6.卡捷林娜

第二册：1.梦幻，2.在小树林旁，3.杜纽什卡，4.我哪里也没有见到一个男朋友，5.莎兴卡，6.修道僧。

1945 两首重唱，俄罗斯民歌改编，男高音与男低音用（op.106）。民间的词，E.B.基比乌斯记谱。

1.莫斯科有条出名的小路，2.世上不是任何女人都可娶为妻的。

1950 战士队列歌曲（op.121）。B.芦戈夫斯基作词。

Ⅱ. 交响音乐

a. 交响乐与小交响乐

1914(1909)A大调小交响乐（op.5）。分五乐章：1.Allegro giocoso 2.Andante

	3.Intermezzo, Vivace 4.诙谐曲Allegro risoluto 5.Allegro giocoso
1916—17	D大调古典（第一）交响乐（op.25）。分四乐章：1.Allegro 2.间奏曲Larghetto 3.加伏特Non troppo allegro4.终曲 Molto vivace
1924	d小调第二交响乐（op.40）。分两乐章：1.Allegro ben articolato 2.主题与变奏
1928	c小调第三交响乐（op.44）。分四乐章：1.Moderato 2.Andante 3.Allegro agitato 4.Andante mosso.Allegro moderato
1929	A大调小交响乐(op.48)。分五乐章(第三版)：1.Allegro giocoso 2.Andante 3.间奏曲，Vivace 4.诙谐曲Allegro risoluto 5.Allegro giocoso
1930	C大调第四交响乐(op.47)。分四乐章：1.Andante.Allegro erioso 2.Andante tranquillo 3.Moderato qussi allegretto 4.Allegro risoluto
1944	降B大调第五交响乐（op.100)。分四乐章：1.Andante 2.Allegro marcato 3.Adagio 4.Allegro giocoso
1945—47	降e小调第六交响乐（op.111）。分三乐章：1.Allegro moderato 2.Largo 3.Vivace
1947	C大调第四交响乐（第二版op.112）。分四乐章：1.Andante.Allegro erioso 2.Andante

trauquillo 3.Moderato qassi allegretto 4.Allegro risoluto

1951—52 升c小调第七交响乐（op.131）。分四乐章：1.Moderato 2.Allegretto 3.Andante espressivo 4.Vivace

b.组曲、音诗、序曲、余兴曲及其它

1910 《梦幻》，为大型交响乐队用的交响音画（op.6）。

1934(1915,1910) 《秋景》，为小交响乐队作的交响乐草图（op.8）。

1914—15 《阿拉与洛利》，为大型交响乐队用的斯基夫组曲（op.20）。分四乐章：1.对维列斯与阿拉的崇拜，2.异神与妖舞，3.夜，4.洛利的远征与太阳的运行。

1922 《丑角》，为大型交响乐队用的舞剧组曲（op.21 bis)。分12乐章：1.丑角和他的滑稽戏，2.丑角妻子之舞，3.几个丑角杀死他们自己的妻子，4.化装成女青年的丑角，5.第三幕间曲，6.丑角女儿之舞，7.商人光临，鞠躬舞与选新娘，8.在商人的卧室里，9.女青年转向柯兹鲁哈，10.第五幕间曲与柯兹鲁哈的葬礼，11.丑角与商人吵架，12.结束舞。

1934 《对三个桔子的爱情》，选自歌剧的交响组曲（op 33 bis）。分六乐章：1.怪人，2.地狱一场，3.进行曲，4.诙谐曲，5.王子与公主，6.逃跑。

1934 犹太主题序曲，作者改编为交响乐队用（op. 34 bis）。

1926 《钢花跳跃》，选自舞剧的交响组曲（op. 41 bis）。分四乐章：1.参与者集会，2.政委、演说家与公民们，3.水手与女工作人员，4.工厂。

1926 为长笛、双簧管、2支单簧管、大管、2支小号、长号、钢片琴、2架竖琴、2台钢琴、大提琴、两把低音提琴和打击乐器写的降B大调序曲（op. 42）。有两个稿本：一个为17人的室内乐队用，另一个为大乐队用（1928）。

1925—29 余兴曲（op.43）。分四乐章：1.Moderto, molto ritmato 2.Larghetto (non troppo lento) 3.Allegro energico Allegretto 4.Allegro non troppo e Pesante. Moderato cantabile

1929 《浪子》，选自舞剧的交响组曲（op.46 bis）分五乐章：1. Adagio.Allegretto.Presto. Andantino espressivo.Presto 2.Allegro fastoso 3.Presto.(solo de trios clarinettes 4.Andante assai 5.Andante pomposo. Allegro espressivo

1930 b小调四重奏中的行板乐章，作者改编成弦乐队用（op.50 bis）。

1931 选自歌剧《赌徒》的四个肖象画及尾声，大型乐队用的交响组曲（op.49）。1.阿列克赛，2.巴

布琳卡，3.将军，4.波琳娜，5.尾声。

1933　《在德涅泊河上》，大型乐队用的舞剧组曲（op.51 bis）。分六乐章：1.序曲，2.第一个舞蹈家的变奏，3.订婚，4.争吵，5.场面，6.尾声。

1933　大型乐队用的交响歌（op. 57）。三乐章不间断演奏：1.Andante assai 2.Allegro 3.Andante

1934　《基谢中尉》，选自电影音乐的交响组曲（op.60）。分五乐章：1.基谢的诞生，2.浪漫曲，3.基谢的婚礼，4.三套车，5.基谢的葬礼。

1934　《埃及之夜》，选自为莫斯科小剧院所作话剧配乐的交响组曲（op.61）。分七乐章：1：埃及之夜，2.凯撒皇帝、狮身人面象与克列奥帕特拉，3.徨惑不安，4.舞曲，5.安东尼，6.克列奥帕特拉的没落，7.Roma militaris（罗马军队）。

1936　《罗密欧与朱丽叶》，大型交响乐队用的舞剧第一组曲（op.64 bis）。分七乐章：1.民间舞曲，2.场面，3.牧歌，4.小步舞曲，5.假面舞曲，6.罗密欧与朱丽叶，7.提巴尔特之死。

1936　《罗密欧与朱丽叶》，大型交响乐队用的舞剧第二组曲（op.64 ter）。分七乐章：1.蒙太古与凯普莱特，2.少女朱丽叶，3.神父劳伦斯，4.舞曲，5.罗密欧与朱丽叶在离别前，6.少女与百合花舞曲，7.罗密欧在朱丽叶墓旁。

1936　《彼得与狼》，为儿童写的交响童话，大型交响乐队加朗诵（op.67）。普罗柯菲耶夫作朗诵词。

1936　为交响乐队写的俄罗斯序曲（op.72）。有两个稿本：一个由四组乐器构成，另一个由三组乐器构成。

1941　《夏日》，为小乐队用的儿童组曲（op.65 bis）。分七个乐章：1.早晨，2.游戏，3.园舞曲，4.悔悟，5.进行曲，6.黄昏，7.月亮在云中走。

1941　《谢苗·柯特柯》，为交响乐队用的组曲（op.81 bis）。分八乐章：1.引子，2.西明和母亲，3.札莫维内，4.南方之夜，5.卡兹恩，6.火烧村庄，7.葬礼，8.我们回来了。

1941　降B大调交响进行曲，大型乐队用（op.88）。

1941　《1941年》，大型乐队用的交响组曲（op.90）。分三乐章：1.夜，2.投入战斗，3.为了各民族的兄弟友谊。

1945　《战争结束的颂歌》，乐队由8架竖琴、4台钢琴、铜管乐队、打击乐器与低音提琴组成（op.105）。

1946　《罗密欧与朱丽叶》，大型交响乐队用的舞剧第三组（op.101）。分六乐章：1.罗密欧在喷泉旁，2.清晨舞曲，3.朱丽叶，4.乳媪，5.清晨小夜曲，6.朱丽叶之死。

1946　《灰姑娘》，大型交响乐队用的舞剧第一组曲（op.107）。分八乐章：1.引子，2.肩巾舞曲，3.争吵，4.仙婆与冬仙子，5.玛祖卡舞曲，6.灰

姑娘赶赴舞会，7.灰姑娘的园舞曲，8.午夜。

1946 《灰姑娘》，大型交响乐队用的舞剧第二组曲（op.108）。分七乐章：1.灰姑娘的幻想，2.舞蹈课与加伏特舞曲，3.春仙子与夏仙子，4.布列舞曲，5.灰姑娘出席舞会，6.大园舞曲，7.加洛普舞曲。

1946 《灰姑娘》，大型交响乐队用的舞剧第三组曲（op.109）。分八乐章：1.帕凡舞曲，2.灰姑娘与王子（柔板），3.三个橙子，4.南国（诱惑）5.东方舞曲，6.王子寻找灰姑娘，7.慢速园舞曲，8.Amoroso（温柔地）

1946 为交响乐队用的园舞曲组曲（op.110）。分六乐章：1.当我遇见你的时候（选自歌剧《战争与和平》），2.灰姑娘在城堡里（选自舞剧《灰姑娘》）3.梅非斯特园舞曲（选自电影《莱蒙托夫》的音乐），4.故事讲完了（选自舞剧《灰姑娘》），5.新年舞会园舞曲（选自歌剧《战争与和平》），6.幸福临头（选自舞剧《灰姑娘》。）

1947 为交响乐队写的节日颂诗《三十周年》（op.113）。

1949 为交响乐队写的两首普希金园舞曲（op.120）：1.F大调，2.升c小调。

1950 《夏夜》，选自歌剧《修道院里的订婚仪式》的交响组曲（op.123）。分五乐章：1.引子，2.小夜曲，3.小步舞曲，4.幻想（夜曲），5.舞曲。

1951 《宝石花的故事》，选自舞剧为交响乐队用的婚礼组曲（op.126）。分五乐章：1.爱情音乐，

2.友谊之舞，3.少女之舞，4.仪式音乐，5.轮舞（婚礼舞）。

1951 《宝石花的故事》，选自舞剧为交响乐队用的吉普赛幻想曲（op.127）。分五乐章：1.引子，2.吉普赛之舞，3.北方人之舞，4.吉普赛少女独舞，5、群舞。

1951 《宝石花的故事》，选自舞剧为交响乐队用的乌拉尔狂想曲（op.128）。

1951 节日颂诗《伏尔加河与顿河合流》，交响乐队用（op.130）。

Ⅳ.协奏曲

1911—12 降D大调第一钢琴协奏曲（op.10）。单乐章。

1923（1913）g小调第二钢琴协奏曲（op.16）。分四乐章：1.Andantino.Allegretto 2.诙谐曲Vivace 3.间奏曲Allegro moderato 4.终曲Allegro terpitoso

1916—17 D大调第一小提琴协奏曲（op.19）。分三乐章：1.Andantino 2.诙谐曲Vivacessimo 3.Moderato.Allegro moderato

1917—21 C大调第三钢琴协奏曲（op.26）。分三乐章：1.Andante.Allegro 2.主题与变奏，3.Allegro ma non troppo

1931 降B大调左手第四钢琴协奏曲（op.53）。分四乐章：1.Vivace 2.Andante 3.Moderato 4.Vivace

1932 G大调第五钢琴协奏曲（op.55）。分五乐章：1.Allegro con brio 2.Moderato ben accentuato 3.托卡他Allegro con fuoso (Piu presto che la prima volta) 4.Largetto 5.Vivo

1933—38 c小调大提琴协奏曲（op.58）。分三乐章：1.Andante 2.Allegro giusto 3.主题与变奏。

1935 g小调第二小提琴协奏曲（op.63)。分三乐章：1.Allegro moderato 2. Andante assai 3.Allegro ben marcato

1950—52 c小调大提琴与乐队交响协奏曲（op.125）。分三乐章：1.Andante 2. Allegro giusto 3.Andante Con moto

1952 g小调大提琴小协奏曲（op.132）。分三乐章，普罗柯菲耶夫逝世后由M.罗斯特罗波维契完成。

1953 两架钢琴与弦乐队协奏曲（op.133），分三乐章，未完成。

V. 铜管乐

1935—37 四首进行曲（op.69）。1.运动会进行曲，2.抒情进行曲，3.队列进行曲，4.骑士进行曲。

1943—44 降B大调进行曲（op.99）。

Ⅵ.重奏曲

1912　为四支大管写的幽默诙谐曲（op.12 bis）。

1919　为单簧管、2把小提琴、中提琴、大提琴与钢琴写的c小调序曲（op.34）。

1924　为双簧管、单簧管、小提琴、中提琴与低音提琴写的g小调五重奏（op.39）。分六乐章：1.主题与变奏，2.Andante energico 3.Allegro sostenuto,ma con brio 4.Adagio pesante 5.Allegro presipitato, ma non troppo presto 6.Andantino

1930　为2把小提琴、中提琴和大提琴写的b小调四重奏（op.50）。分三乐章：1.Allegro 2.Andante molto vivace 3.Andante

1932　为2把小提琴写的C大调奏鸣曲（op.56）。分四乐章：1.Andante cantabile 2.Allegro 3.Commodo (quasi allegretto) 4.Allegro con brio

1938—46　f小调第一小提琴与钢琴奏鸣曲（op.80）。分四乐章：1.Andante assai 2.Allegro brusco 3.Andante 4.Allegrissimo

1941　F大调第二弦乐四重奏（根据卡巴尔达民歌主题op.92）。分三乐章：1.Allegro sostenuto 2.Adagio 3.Allegro

1943　D大调长笛与钢琴奏鸣曲（op.94）。分四乐章：1. Moderato 2. Scherzo 3. Andante

4.Allegro Con brio

1943—44 D大调第二小提琴奏鸣曲（由长笛奏鸣曲改编 op.94 bis）。

1949 大提琴与钢琴奏鸣曲（op.119）。分三乐章：1.Andante grave 2.Moderato 3.Allegro ma non troppo

Ⅶ. 钢琴音乐

a. 奏鸣曲、小奏鸣曲

1910（1907） f 小调第一钢琴奏鸣曲（op.1）。单乐章。

1912 d小调第二钢琴奏鸣曲（op.14）。
分四乐章：1.Allegro ma non troppo
2.诙谐曲Allegro marcato
3.Andante 4.Vivace

1917(1907)a 小调第三钢琴奏鸣曲（op.28）。单乐章。

1917(1908)c小调第四钢琴奏鸣曲（op.29）。
分三乐章：1.Allegro molto sostenuto
2.Andante assai 3.Allegro con brio, ma non legiero

1923 C大调第五钢琴奏鸣曲（op.38）。
分三乐章：1.Allegro tranquillo
2.Andantino 3.Un poco allegretto

1931—32 两首钢琴小奏鸣曲（op.54）。一首e小调，分三乐章：1.Allegro moderato 2.Adagietto 3.Allegretto 另一首G大调，分三乐章：1.Allegro sostenuto 2.Andante amabile

3.Allegro, ma non troppo

1939—40 A大调第六钢琴奏鸣曲（op.82）。分四乐章：1.Allegro inquieto 2.Allegretto 3.Tempo di valzer, lentissimo 4.Vivace

1939—42 降B大调第七钢琴奏鸣曲（op.83）。分三乐章：1.Allegro inquieto 2.Andante caloroso 3.Presipitato

1939—44 降B大调第八钢琴奏鸣曲（op.84）。分三乐章：1.Andante dolce 2.Andante sognando 3.Vivace

1947 C大调第九钢琴奏鸣曲（op.103）。分四乐章：1.Allegretto 2.Allegro trepitoso 3.Andante tranquillo 4.Allegro con brio, ma non troppo presto

1952—53 C大调第五钢琴协奏曲（op.135）。分三乐章（新版本）：1.Allegro tranquillo 2.Andantino 3.Un poco allegretto

1953 e小调第十钢琴奏鸣曲（op.137）。呈示部的草稿（44小节）。

b.钢琴套曲与小品

1909 四首钢琴练习曲（op.2）。

1911（1907—08）四首钢琴小品（op.3）。
1.故事，2.戏谑，3.进行曲，4幻影。

1910—12（1908）四首钢琴小品（op.4）。
1.回忆，2.热潮，3.失望，4.魔鬼的诱惑。

1912　C大调钢琴托卡他（op.11）。

1913　十首钢琴小品（op.12）。

1．进行曲，2．加伏特舞曲，3．里戈登舞曲，4．玛祖卡舞曲，5．随想曲，6．传奇曲，7．序曲，8，阿莱曼德舞曲，9．幽默诙谐曲，10.诙谐曲。

1912—14　讽刺，五首钢琴小品（op.17）。

1．Tempetoso 2．Allegrorubato 3．Allegro precipitato 4．Smaniso5. Precipitosissimo

1915—17　瞬间幻想，二十首钢琴小品（op.22）。

1.Lentamente 2.Andaente 3.Allegretto 4.Animato5.Molto giocoso6.Con elega-nza

7.PittorescoArpa 8.Commodo

9.Allegretto trauquillo

10.Ridicolosamente 11.Con vivaceta

12.Assai moderato 13.Allegretto

14.Feroce 15.Inquieto 16.Dolento

17.poetico 18.Con una dolce lentezza

19.presto agitatissimo e molto accent-uato

20.Lento irrealmeute

1918　老祖母的故事，四首钢琴小品（o.p.31）。

1.Moderato 2.Andantino

3.Andante assai 4.Sosteunto

1918　四首钢琴小品（op.32）。

1.舞曲，2.小步舞曲，3.加伏特舞曲，4.园舞曲。

1918　舒伯特的园舞曲，选编成一部组曲，并改为两架钢琴用的四手联弹。

1918　Д.布克斯捷胡德d小调管风琴前奏曲与赋格，改为钢琴用。

1919　《对三个桔子的爱情》，歌剧中的两个片段，作者改为钢琴独奏用（op.33ter）。

1.进行曲，2.诙谐曲。

1928　《自在之物》，两首钢琴小品（op.45）。

1.Allegro moderato　2.Moderato scherzando

1930—31　六首钢琴小品（op.52）。

1.间奏曲（选自舞剧《浪子》），2.回旋曲（选自舞剧《浪子》），3.练习曲（选自舞剧《浪子》），4.小诙谐曲（选自无词歌op.35），5.行板（选自四重奏op.50），6.诙谐曲（选自小交响乐op.48）

1934　三首钢琴小品（op.59）。

1.散步，2.风景画，3.C大调田园小奏鸣曲（单乐章）。

1933—34　思念，三首钢琴小品（op.62）。

1.Adagio penseroso.Moderato

2.Lento　3.Andante

1935　儿童音乐，十二首简易钢琴小品（op.65）。

1.早晨，2.散步，3.小故事，4.塔朗泰拉，5.悔

悟，6.园舞曲，7.蚱蜢的进行，8.雨和虹，9.游戏，10.进行曲，11.黄昏，12.月亮在云中走。

1937	《罗密欧与朱丽叶》十首钢琴小品（op.75）。1.民间舞曲，2.场面，3.小步舞曲，4.少女朱丽叶，5.假面舞曲，6.蒙太古与凯普莱特，7.神父劳伦斯，8.茂丘西奥，9.少女与百合花舞曲，10.罗密欧与朱丽叶在离别前。
1938	余兴曲，作者改为钢琴用（op.43 bis）。1.Moderato,molto ritmato 2.夜曲，3.舞曲，4.尾声。
1938	戏剧《哈姆莱特》配乐中的第四加伏特舞曲（op.77 bis）。
1942	舞剧《灰姑娘》中的三首钢琴小品（op.95）。1.间奏曲，2.加伏特舞曲，3.慢速园舞曲。
1941—42	三首钢琴小品（op.96）。1.园舞曲（选自歌剧《战争与和平》），2.乡村舞曲（选自电影《莱蒙托夫》的音乐），3.梅非斯特园舞曲（选自电影《莱蒙托夫》的音乐）。
1943	舞剧《灰姑娘》中的十首钢琴小品(op.97)。1.春仙子，2.夏仙子，3.秋仙子，4.冬仙子，5.蚱蜢与蜻蜓，6.东方舞曲，7.帕斯比叶舞曲，8.随想曲，9.布列舞曲，10.柔板《王子与灰姑娘》。
1944	舞剧《灰姑娘》中的六首钢琴小品（op.102)。1.灰姑娘与王子的园舞曲，2.灰姑娘的变奏，3.争吵，4.灰姑娘赶赴舞会的园舞曲，5.肩

巾舞曲，6.Amoroso（温柔地）。

Ⅷ. 小提琴曲

1925　　五支旋律，小提琴与钢琴用（op.35bis）。

1947　　D大调无伴奏小提琴奏鸣曲（op.115）。分三乐章：1.Moderato
2.Andante dolce 主题与变奏 3.Con brio (Allegro precipitato)

Ⅸ. 大提琴曲

1912　　c小调大提琴与钢琴叙事曲（op.15）。

1944　　舞剧《灰姑娘》中的柔板，大提琴与钢琴用（op.97 bis）。

原注1. 本目录不包括作者童年时代的作品。

原注2. 括号中的年代指这部作品第一版（或第一稿）的写作时间。

译自《普罗柯菲耶夫资料、文献、回忆录》

后记

普罗柯菲耶夫是苏联当代伟大的音乐大师，也是本世纪世界杰出的作曲家之一。为了纪念普罗柯菲耶夫诞辰90周年，中国人民对外文协、中苏友协、中国音协曾联合主办纪念活动。这本有关这位作曲家的资料，是在中国音乐家协会广西分会组织和支持下辑译，作为上述纪念活动的补充，提供给音乐界的同行们参考与借鉴的。由于本人水平有限，时间仓促，辑译中有不当之处，谨希同志们批评指正！

徐月初

1981年6月15日